مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

علم الشرق



د. أسعد دوراكوفيتش

ترجمة

عدنان حسن

علم الشرق

Orijentologija: Univerzum sakralnoga Teksta

د. أسعد دوراكوفيتش

ترجمة : عدنان حسن



Orijentologija: Univerzum sakralnoga Teksta

Prof . Dr : Esad Durakovic

Translated by: Adnan Hasan

Kuvajt
2010

علم الشرق

ORIENTOLOGY

الدكتور أسعد دوراكوفيتش

ترجمة

عدنان حسن

الكويت
2010

راجعه

عبدالعزيز محمد جمعة

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

الطبعة العربية الأولى

تصدر بمناسبة انعقاد الدورة الثانية عشرة للمؤسسة

دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار

سراييفو/ البوسنة

١٩ - ٢١ أكتوبر ٢٠١٠م.

جميع الحقوق محفوظة

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 22430514 - فاكس: 22455039 (965+)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصديـر

كتاب «علم الشرق» كتاب غاية في الأهمية للقراء والباحثين، ذلك أن الموضوع الأساسي لهذا الكتاب الذي ألّفه الدكتور أسعد دوراكوفيتش يركز على تبيين عناصر الإبداع في الشعر العربي القديم، متَّخذًا من المعلقات السبع ممثلةً للإبداع الشعري الأول والمتسيّد في حياة العرب ما قبل الإسلام، وعلى مرِّ العصور، مادة لدراسته، وموضحًا بإسهاب تأثير النص القرآني على التراث بشكل عام والشعر بشكل خاص.

والكتاب صدر أصلاً باللغة البوسنوية، وفاز بجائزة اتحاد الناشرين في البوسنة، وترجم إلى اللغة الإنجليزية، وقد رأت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ترجمته إلى العربية مما يتسق وأهمية الكتاب وضرورة اطّلاع الباحثين والدارسين عليه بأكثر من لغة، لسبر غور فنية الشعر العربي وكذلك صور الإعجاز القرآني، والتعرف إلى تأثر الإبداع الشعري بالنص القرآني الذي تحدّى به الخالق سبحانه وتعالى العرب وهم أهل الفصاحة والبيان للإتيان ولو بآية من مثله.

والمؤلف الأستاذ الدكتور أسعد دوراكوفيتش من المؤلفين القديرين، له دراسات وتراجم من الأدب العربي إلى اللغة البوسنوية، وأمضى أكثر من ثلاثة عقود في تدريس الأدب لطلبة الجامعات، ورأس طويلاً قسم الاستشراق بكلية الفلسفة والآداب جامعة سراييفو.

ومن أهم ترجماته ترجمة معاني القرآن الكريم وترجمة المعلقات السبع مع دراستها، وترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) التراثي، وله كذلك ترجمات لمختارات من الشعر العربي في سورية ومختارات من الشعر العربي في الأردن وغيرها من الترجمات والدراسات.

ويذكر المؤلف أن الهدف الأساسي من كتابه (علم الشرق) كان تناول عناصر الإبداع في الأدب العربي القديم، إلا أن البحث في ذلك قاده إلى جوانب أخرى من الروحية الشرقية الإسلامية خصوصًا تلك المبادئ الإبداعية المعروفة في الفن الشرقي الإسلامي الذي يمتد من فترة ما قبل الإسلام مرورًا بالعصور التالية، مع أن هذا بالنسبة له لا يعني اعترافًا بالتحقيب أو التقسيم للإبداع الشعري بحسب العصور. وقد ركز الدكتور دوراكوفيتش على فن الأرابسك بشكل خاص، وعرض للشعرية الاستدلالية للقرآن وتقدم النص القرآني على التراث، والمظاهر المختلفة للإعجاز والمجاز القرآني ونضوج الشعرية ما بعد القرآنية والتراث الأدبي وموثوقية النص وأصالة المؤلف والإلهام الشعري وموضوعات كثيرة أخرى.

ويسعدنا في «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» أن نقدم هذا الكتاب ضمن إصدارات الدورة الثانية عشرة للمؤسسة، «دورة خليل مطران ومحمد علي/ ماك دزدار» التي ستعقد في سراييفو في أكتوبر ٢٠١٠، منوِّهًا بالقدرات والخبرات العلمية التي يتمتع بها الأستاذ الكبير الدكتور أسعد دوراكوفيتش، وشاكرًا للأستاذ المترجم عدنان حسن جهوده الطيبة، والشكر موصول لمراجعي الكتاب.

والحمد لله من قبل ومن بعد،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٦ من رمضان ١٤٣١هـ

الموافق ١٦ من أغسطس ٢٠١٠م

****

مدخل

هذا الكتاب هو إلى حد كبير وبشكل جوهري عن شعرية الأدب العربي القديم. مع ذلك، فإن البحث المتساوق لهذه المنظومة الهائلة استتبع دراسة بعض المظاهر الأخرى من الروحانية الإسلامية الشرقية أيضًا، وبالدرجة الأولى تلك المسلّمات الشعرية التي يمكن التعرف عليها في الفنون الإسلامية الشرقية عمومًا – كمبادئ الإبداعية في منظومة مؤثرة تمتد، على السلّم التاريخي، من الشعر العربي الجاهلي إلى نهضة القرن الثامن عشر، وفي «البعد المكاني»، من الشعر نفسه في الجزيرة العربية القديمة إلى المؤلفين البوسنيين في اللغات الشرقية في القرون: الخامس عشر أو السادس عشر أو السابع عشر.

الأدب العربي القديم هو مملكة الشعر. فقد ظهرت الأشكال الأدبية النثرية في وقت متأخر نوعًا ما، وحتى عندئذٍ بقيت في ظل الجهود الإبداعية الشعرية. لذلك حتى في يومنا هذا ليس مفاجئًا أن اللغة العربية لا تمتلك مصطلحًا آخر لِـ Poetics سوى فن الشعر. من الطبيعي أن تكون هذه الحقيقة قد أثرت على مضمون كتابي: فهو يقوم على شعرية الشعر العربي القديم الذي يشمل عصر الكلاسيكية، الذي تطلق عليه تسمية غير ملائمة من قبل المؤرخين الأدبيين.

في الواقع كانت مشكلة تحقيب الأدب العربي هي التي حثتني على بحثي. في الوطن العربي، كما في الدراسات الشرقية عمومًا، لم يكن ثمة أي تحقيب متأصل؛ بل هو، بالأحرى، تحقيب مشتق من العصور السياسية في تاريخ الوطن العربي – الإسلامي (الأدب الأموي، الأدب العباسي، الخ.) ومسمى وفقًا لها. توحي هذه المقاربة بأن الأدب العربي، كونه قد تطور على أرض شاسعة على مدى قرون، لا يعامل بشكل متأصل وكمنظومة، بل بالأحرى يجزَّأ إلى حقب منفصلة لا تكشف شيئًا عن الأدب نفسه.

خلال ثلاثة عقود من دراسة الأدب العربي كأستاذ جامعي، كنت دائمًا مستاءً بشدة من مقاربات الأدب العربي القديم التي قدمته بمصطلحات وضعية – كوصف كرونولوجي واستعراض مرتب فيلولوجيًّا يعين موقع هذا الإنتاج الأخاذ ضمن حقب تاريخية وسياسية مختلفة محددة على نحو صارم. كان من سوء حظ هذا الأدب أن الفيلولوجيين (العرب والمستشرقين) هم أكثر من تعامل معه: ففي حين أن الفيلولوجيين يعود إليهم الفضل الكبير في اكتشاف وتقديم المصادر بلغة فيلولوجية، فإنهم، بسبب طبيعة حقلهم المعرفي، لا يقدرون على فهم الأدب كقيمة فنية يتم تحقيقها، خصوصًا كقيمة، في علاقات دينامية (حراكية) إلى أقصى درجة بأعمال أخرى، وعهود أدبية – وليست سياسية – أخرى. لكي نفهم ونقدم هذا التراث الأدبي المؤثر كتراث تحديدًا – وبالتالي، كاستمرارية مصانة من خلال إعادة إنتاج وتجاوز القيم المبتدعة قبلئذٍ – يجب تأسيس شعريته كمنظومة متصورة على نحو عريض جدًّا تنبذ بشكل معقول التجزيء الذي لا أساس له والتسميات المشوشة.

هذا التراث الغني بوفرة يجب بالتأكيد أن يفهم من الداخل، من التراث نفسه، ويجب تحديد وشرح المسلّمات الجمالية للأدب العربي القديم بواسطة المنهج العلمي المناسب الخاص بالشعرية. من الضروري بالقدر نفسه أن نبرهن درجة استمرارها في التراث، أو مقدرتها على التكيف لكي تبقي التراث نابضًا بالحياة. هذه المقاربة فقط هي التي ستكشف تمامًا عدم كفاية التحقيب المقبول عمومًا للأدب العربي القديم (الكلاسيكي).

في الوقت نفسه يجب أن أشير إلى أنني، باستعمال المصطلح الجديد Orientology (علم الشرق) – الذي يفترض مسؤولية كبيرة عن عنوان – يجب أن أبعد نفسي بقوة عن مصطلحي الاستشراق Orientalism أو الدراسات الشرقية oriental studies الملوثين إيديولوجيًّا؛ فباستعمال مصطلح علم الشرق، أود أن أشير إلى نهج علمي، لا مركزي أوروبي في مقاربة هذا الحقل من البحث، إضافة إلى الطبيعة المتأصلة للتحليل وأحكام القيمة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للقارئ النبيه أيضًا رغم كونه مشدوهًا أن يكتشف عددًا من الدلالات أو المضامين الأخرى في مصطلح علم الشرق – بما في ذلك وجود تواصل معين مع أعمال إدوارد سعيد وجاك ديريدا.

لقد قادني بحثي إلى استنتاج أن الأدب العربي القديم هو منظومة مترابطة بشكل ملحوظ، بالمصطلحات الشعرية، أي أنه يمتلك تفرده الخاص به الذي يتم سبره، في جوانب كثيرة، في هذا الكتاب، وأن بعض المفاهيم التقليدية له والأحكام حوله – كالحكم السلبي حول «الطبيعة المادية» للشعر العربي القديم – تنشأ عن الإخفاقات في فهم المبادئ الجمالية لهذا التراث. على العموم، إن ظواهر كثيرة في هذا الأدب تكتسي مظهرًا مختلفًا تمامًا عندما يتم تقديمها، باستخدام منهج متأصل، في منظومة شعرية حية. علاوة على ذلك، إن تعريفًا صحيحًا للعناصر الجمالية المكونة، وتحليلًا متأنيًا لوظيفتها ضمن الثقافة العربية – الإسلامية يكشفان عن الدرجة العالية لكونيتها. أي بمعنى أنها، من ناحية أولى، تبدو واثقة وقوية بما يكفي لتشكيل منظومة مستقلة خارج الأدب العربي – حتى خارج أدب الشعوب الإسلامية الأخرى في تطورها ما قبل الحديث. ومن الناحية الأخرى، فإن هذه العناصر الجمالية يتم كشفها كمكونات لأشكال فنية أخرى – من الأرابسك الزخرفي، إلى أشكال أخرى. هذا يصور في الواقع (الشعرية)، التي تُجعَل كونية في الوطن العربي – الإسلامي، كمنظومة واسعة جدًّا من الإبداع الفني عمومًا.

إن التوازي بين الأدب العربي القديم وأدب اليونان وأوروبة القديمتين، سيفرض نفسه بقوة على قارئ غير مطَّلع على الأول (الأدب العربي). رغم أن هذه الآداب تطورت بشكل مستقل، فيجب الاعتراف بأن مهد الأدب العربي هو عصره القديم ما يدعى (الأدب الجاهلي)، وأن هذا العصر القديم قد أثر على الأدب العربي لاحقًا بطريقة مشابهة لكيفية تأثير الأدب اليوناني القديم على ما أصبح يعرف باسم الأدب الأوروبي، أو الأدب اللاتيني القروسطي. بالتأكيد، ثمة اختلافات ملحوظة بينهما، لكن أوجه تشابههما كثيرة ويمكن أن تكون ذات أهمية لدارسي الأدب المقارن.

قادني البحث المترابط في جماليات الأدب العربي القديم إلى استنتاج غير متوقع، وهو، أن النص القرآني يبدو أنه النص المحوري لهذا الأدب، رغم أنه تطور بعد مئات السنين من تقدم النص في التاريخ. ومن المعروف جيدًا أن القرآن قد واجه شعر العصر مباشرة، لكن البحث في جماليات الأدب العربي القديم يكشف أن كل الأدب «ما بعد القرآني»، وخصوصًا الشعر، صار يُعرّف وفقًا له. أثبتت قوة النص (ق) أنها

فعالة بشكل لا يمكن التنبؤ به؛ هذه القوة يُسلط الضوء عليها وتمنح معنى كاملًا عن طريق دراسة متأصلة للأدب بوصفه منظومة جمالية. لهذا، وعلى نحو غير متوقع تمامًا، فإن تكوين وتفسير الأدب العربي القديم يفرض نفسه أيضًا كتفسير خاص للنص المقدس. نظرًا للموقع المحوري للنص القرآني، فيجب أن أنبه القارئ إلى شيء هام.

إن تحليلي لعلاقة القرآن بالشعر على مستوى الإيديولوجيا ومستوى الشكل – في كافة مظاهر تجاورهما الإيديولوجي والشعري قد يبدو أحيانًا استنتاجيًّا أو تحليلًا يرفع بشكل متحيُّز موقعًا استثنائيًّا للنص المقدس بالنسبة إلى الأشكال الأخرى للتراث. إنني مدرك أنه لا تحيّز يليق بالعلم الذي يصبو إليه هذا الكتاب. لذلك، فإنني إذ أقدّر أن الشعرية، كمنظومة متماسكة موطدة على مبدأ التأصل، لا يمكن أن تحتمل أي شكل من التحامل مهما يكن – وهو ما ينطبق على العلم بشكل عام – وإذ أدرك أن الشعرية لا يمكن الإفصاح عنها بهذه الطريقة، يجب أن ألفت انتباه القارئ إلى حقيقة أن مقاربتي المنهجية هي متأصلة بطبيعتها. هذا يعني أن الكتاب يقدم تفسيرًا متسقًا للمسلّمات الشعرية المتأصلة للقرآن من جهة، ولمسلّمات الشعر من جهة أخرى، بالإضافة إلى تفسير لعلاقاتهما الضمنية أيضًا في التراث نفسه. لهذا، فإن القارئ الذي يكون خارج هذا التراث وغير مطلع تمامًا على القرآن كنصٍّ أساسي له، يمكن في أحيان قليلة أن يتولد لديه الانطباع بأنني أكوّن موقفاً متحاملًا. الأهم من ذلك، أن المرء لا يمكنه أن يستبعد إمكانية أن مثل هذا التصور يمكن أن ينتج عن الموقف المسبق للقارئ. فلكوني مدركًا لخطر الاعتراضات الممكنة وفق هذه الخطوط، فقد أجريت تحليلي دائمًا وتوصلت إلى استنتاجاتي من موقع النص (ق)، متحررًا من أي تحامل. إنه دومًا حول موقع النص (ق). إن تأثير النص (ق) في هذا التراث هو حقًا قوي ومتنوع، بحيث إنه في جوانب كثيرة أيضًا قد مثّل اكتشافًا قادني إليه الاتساق في هذه المقاربة المتأصلة. بسبب ذلك أعتقد أن نتائج هذا البحث ستكون أكثر إثارة للاهتمام.

****

الفصل الأول

شعرية الأرابسك[(١)]

لقد تعايشت التراثات الأدبية للدائرتين الثقافيتين الكبيرتين – الغربية والعربية – الإسلامية، بما فيها الشرقية الإسلامية – على الدوام في ظل نمط خاص من سوء الفهم الجمالي والشعري.

إن الأعمال الريادية للثقافة العربية – الإسلامية لا يُنظر إليها في الغرب بنفس الطريقة التي ينظر إليها بها في الشرق. وهذا ما تشرحه على النحو الأفضل أعمالهما الممثلة لهما، أو مجاميع الأعمال Corpuses. فمجموعة القصائد الذهبية السبع للجزيرة العربية (المعلقات، القرن السادس) هي تمثيل رائع للكتابة العربية – الإسلامية القديمة، والتي لا يمكن مقارنة مرجعيتها في هذا التراث بأية مجموعة شعرية أخرى. مع ذلك، ففي الغرب – في الترجمات المتكاملة التي لا يتناسب تواترها مع أهمية المجموعة، ثمة بعد تفسير آخر للاهتمام غير الكافي بها – فشلت على مدى قرون في الانتقال من دائرة اهتمام الفيلولوجيين المتخصصين أو من الدوائر الأكاديمية الضيقة. هذا، بالطبع، «ضار» للتراثين: فالتراث العربي يُحرم من إعادة تقديمه إلى تراث آخر بأحد أشكاله الأكثر استثنائية والتراث الغربي يُحرم من اللقاء الكافي مع المجموعة الأكثر موثوقية للحقبة القديمة من ثقافة ذات أهمية عالمية.

(١) لقد كتبت النص المعنون «شعرية الأرابسك» بالتعاون مع مارينا كاتنيتش - بكرشيتش، وهي أستاذ علم البيان في كلية الفلسفة في سراييفو. نشرت الورقة في مجلة NOVI Itraz (العدد ٢٧–٢٨، سراييفو، ٢٠٠٥، ص ص ١٦٦–١٨٢). بما أن شعرية الأرابسك هامة جدًا لأجل تفسير شعرية الأدب العربي القديم، والفن العربي الاسلامي عمومًا، فإن المؤلفة- المشاركة قد سمحت بتضمين النص في هذا الكتاب مع تغيرات صغيرة قليلة. إنني أشكر مارينا كاتنيتش – بكر شيتش بحرارة على تعاونها في كتابة هذا النص، وعلى موافقتها الكريمة على تضمينه في هذا الكتاب. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الفصل قد ترجمته أميرا سادكوفيتش، وهي أيضًا من كلية سراييفو للفلسفة.

ثمة سوء فهم أكبر حتى في تلقي القرآن. ففي الشرق العربي – الإسلامي، ليس القرآن هو فقط المصدر والمنبع المطلق والمكتفي ذاتيًا للدين، بل هو أيضًا، في الوقت نفسه، معجزة الكلمة، بحيث إن له في هذا التراث تأثيرًا قويًّا بوصفه معجزة حقيقية من معجزات اللغة والإنشاء: قوته ومرجعيته لا تستندان فقط على مجادلة الإيديولوجيا، بل أيضًا على جمالياته. يمكن للثقافة الغربية أن تتكلم حول القبول العام أو الإنكار للقرآن على مستوى الإيديولوجيا، لكن هذا التصور يفشل عمومًا في أن يأخذ في الحسبان قيمه الأدبية والجمالية الفخمة، التي تستعمل، في حقل اللغة العربية المجادلة الجمالية لإثبات طبيعته الأدبية الخارقة للطبيعة Super natural جماليًّا وأسلوبيًّا ولغويًّا. لأجل دارسي اللغة العربية فإننا مدركون لحقيقة أن المستوى الأدبي والجمالي لنص القرآن لا يمكن ترجمته بالكامل، أو على الأقل إلى حد كبير، إلى أية لغة أخرى: تظل معجزة الكلمة في اللغة العربية. هذا هو السبب في أن القرآن يُقرأ بشكل مختلف في كل ترجمة – ولا يعرفه الغرب إلا من خلال الترجمة – وهو السبب في أن تصوره في هذا الجانب الهام جدًّا يبقى ناقصًا. مع ذلك، ثمة مثال رئيسي مختلف.

في الغرب، منذ تقديم غالان Galland الأول لكتاب ألف ليلة وليلة إلى أوروبة في أوائل القرن الثامن عشر، أعجبت به كل الأجيال، من كل الشرائح الاجتماعية والمستويات الفكرية: فهذه كتابة تُقيّم كمعجزة من معجزات السرد والإنشاء، كعمل أساسي في تاريخ الثقافة. في الوقت نفسه، ينظر إلى ألف ليلة وليلة بشكل مختلف في الشرق: في العصر الذهبي للثقافة العربية – الإسلامية. إنه حتى لم يتم تضمينه في حقل الأدب (بالمعنى الأوسع للمفهوم)؛ بل تُرك، بدلًا من ذلك، للأذواق الشعبية والتسلية. حتى في يومنا هذا، في الاستشراق القائم على استشراق إدوارد سعيد بشكل معلن للشرق، يفشل كتاب ألف ليلة وليلة في اكتساب منزلة عمل فني ذي قيمة خاصة، رغم أن الكتّاب العرب، المتعلمين في الغرب وهم أنفسهم ربما عارفون جيدون إلى حد بعيد بتراثه الأدبي، يحاولون أن يرفعوا شأن ألف ليلة وليلة وينشدون الإلهام منه. أما في الشرق فإنه يقرأ بشكل مختلف.

يمكن عرض أمثلة أخرى من تاريخ الأدب لإثبات هذه القاعدة، رغم أنه يكفي إدراج أعمال ومجاميع من أساسيات التراث ذاتها. ينبغي إضافة اختلافين هامين بين التراث العربي – الإسلامي والتراث الغربي إلى ذلك. الأول، إن التاريخ الأدبي العربي هو غنائي بشكل سائد. إذ لا توجد أية ملحمة في التراث؛ وهذه حقيقة أدبية وتاريخية تتطلب دراسة مستقلة. الثاني، إن هذا التراث ليس فيه مسرحيات. فالدراما لم يتم إدخالها إلى الأدب العربي إلا في العصر الحديث، رغم أن قيمتها الفنية، وإنتاجها المتواضع وتلقيها الممانع نسبيًّا كل ذلك يبقيها سلعة مستوردة an import من التراث الغربي أكثر بكثير من كونها تعبيرًا فنيًّا عربيًّا – إسلاميًّا أصيلًا. هذا التراث تجاهل كتاب فن الشعر لأرسطو، رغم أنه ترجم مرات عدة وأن أرسطو خلّف تركة هامة في الفلسفة[1].

من الواضح أنه كان ثمة احتكاكات في اتجاهين بين التراثين في وقت مبكر تمامًا، لكن اتصالهما الأكثر تأثيرًا والأكثر إثمارًا لم يحدث على مستوى أكبر، أو بالطريقة التي حدث بها في بعض المجالات الروحية الأخرى. ثمة استثناءات، أكثر حداثة، بشكل خاص وفذة تمامًا – مثل غوته على أحد الطرفين، أو جبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١)[2] على الطرف الآخر – لكن هذه تظل مجرد استثناءات وأعمال فردية، في حين أن التراثين الأدبيين بحد ذاتهما بقيا منفصلين تاريخيًّا.

إن السبب لهذا التخطيط للتراث متشعب: فالظاهرة أعقد وأعمق تجذرًا في التاريخ من أن تفسر بسبب واحد بسيط. السبب الأساسي لمثل هذا الفصل المستمر يكمن في المصادر المختلفة للتراث العربي – الإسلامي، حيث توجد عوامل أساسية محددة، مترابطة بشدة: فلسفة الزمن وفهم موقع الإنسان في العالم؛ وخصوصية الشعرية العربية، بالإضافة إلى الشعرية العربية – الإسلامية.

---

(١) تم تقديم كتاب فن الشعر لأرسطو بالعربية في وقت مبكر من القرن العاشر، وكانت إحدى الترجمات المشهورة المبكرة هي التي أنجزها ابن رشد الشهير (توفي في عام ١١٩٨م).

(٢) إن أسماء المؤلفين العرب المنقولة حرفيًا، بالإضافة إلى أعوام ولادتهم ووفاتهم، سيتم تقديمها فقط عندما يرد ذكرهم لأول مرة في هذا الكتاب، سيعرض دليل الأسماء العربية بالتدوين الفونولوجي (اللفظي) بالإضافة إلى نسخة إنكليزية منها.

إن مذهب شعرية Poeticism الأرابسك هو المبدأ البنيوي والجمالي الأساسي، السائد دائمًا في الفن العربي – الإسلامي، كما في الفن الشرقي – الإسلامي عمومًا – خصوصًا في الأدب الذي هو شكل الفن الذي وجدت فيه العبقرية العربية والعربية الإسلامية تعبيرها الأكثر أصالة وقدرها الأكبر من الثقة المبررة بالنفس. ينبع الاختلاف المذهل عن أدب الثقافة الغربية من الشعرية العربية – الإسلامية للأرابسك، الذي هو عاجز – أو غير راغب بشكل قانع – عن التكيف مع أي تراث قائم على مسلّمات شعرية مختلفة. وهذا، بالطبع، يولد تصورات مختلفة للقيم الفنية العليا، لأن ما يُقيّم عاليًا في التراث قد لا يكون خاضعًا لنفس حكم القيمة في تراث آخر.

إن شعرية الأرابسك، بوصفها شعرية معيارية بشكل جلي، قد تم إعلاؤها في أبكر مراحل الإنتاج الأدبي الفني لهذا التراث – في العصر العربي الجاهلي، مثلًا، في المعلقات الذهبية بوصفها أشهر مجموعة شعرية والتعبير الشعري عن التراث العربي – الإسلامي ككل. أما الأرابسك كشكل زخرفي فقد تم إعلاؤه في القرن التاسع، في أرابسك الأندلس، واكتمل لاحقًا في العالم الشرقي – الإسلامي. مع ذلك، فإن نوعًا من الأرابسك لا يمكن اختزاله إلى زخرفة إسلامية نمطية قد وجد أقدم بكثير – كمبدأ تكويني وجمالي – في أفضل الشعر الجاهلي، وفي القرآن وسلسلة كاملة من الأعمال الهامة، بما فيها ألف ليلة وليلة التي يطغي عليها هذا المبدأ ذاته في التكوين وعلم الجمال. إن الأرابسك الإسلامي الزخرفي هو مجرد تعبير واحد عن هذا المبدأ الجمالي، الذي قرر أيضًا فن الكلمة بوصفه السمة السائدة للتراث عمومًا.

رغم أن الأرابسك الزخرفي معروف جيدًا، فينبغي تقديم تذكير هنا، وإن يكن تخطيطيًّا، بسماته الرئيسية، لتسهيل الملاحظات الأخرى على الآثار البنيوية للمبدأ نفسه في الأدب.

الأرابسك هو بشكل مألوف زخرفة زهرية، مع تفرع الساق بإيقاع خاص وبعناصر التكرار، مع أوراق مضافة غير مقصوصة ولا معزولة؛ مع أنها لا تنمو ببساطة خارج الساق. أي إن الشكل الأسلوبي يحقق عنصرًا هامًّا جدًّا من الأرابسك، أي عنصر إكمال الواحد للآخر، اختراق كل واحد للآخر، امتزاج كل واحد مع الآخر، بحيث إن الغصن،

على سبيل المثال، بوصفه «المحور» السطحي أو «العنصر السائد» للأرابسك، ينسحب لكي يحقق الفكرة المبدئية - التناسج والاختراق المتبادل. إن أوراق الأرابسك هي أكثر من مجرد أوراق على غصن: فهي لا تتفرع عن الساق، بل تندغم فيها، وتغلفها وتعطيها صفة جمالية. لدى ملاحظة قطاع فيها وبدء متابعته، يلاحظ راصد الأرابسك أن هذا القطاع يصبح تكراريًّا، مع تعديلات أقل وضوحًا، عندما ينسحب موتيف سائد ظاهريًّا أمام موتيف آخر أو مجموعة من الموتيفات، مخليًا في ما بعد أيضًا المكان لأجل موتيف آخر. بهذا التكرار المتناغم بشكل إيقاعي، هذا «التغصن» والتورق، يقود الأرابسك عين المراقب بحثًا عن نهايته ويفرض إدراكًا مفاجئًا لبعض سماته:

أولًا: ينطلق المراقب من تفصيل هو في حد ذاته غير حاسم لأجل التجربة الجمالية للعمل (والذي سيثبت أنه هام لأجل التشابه الجزئي لاحقًا مع الأدب) ويلاحظ بشكل سريع جدًّا أن التفاصيل تسعى إلى أن تكون تكرارية إلى ما لا نهاية ad infinitum. لهذا فإن تقطيع العناصر وتكراريتها يُحددان بوصفهما المبدأ البنيوي الأساسي «للمستوى الأدنى». فالقطع تكون بشكل أولي مكتفية بذاتها؛ يظهر تقطيع الأرابسك أن عنصرًا واحدًا هو ما هو عليه لكنه يتحول بشكل هادف وبشكل لا يمكن ملاحظته إلى آخر، مستنبطًا ذاته والآخر جماليًّا، أي يستنبط ذاته بوصفه الآخر والعكس بالعكس، بحيث إنه في تسلسل هائل تطغى الخصوصيات على مجموع الجزئيات. إن سحر الأرابسك الإسلامي الزخرفي يكمن بشكل رئيسي في حقيقة أن العناصر التكرارية، في تأرجحاتها الدائمة تتغلب على تقطيعها وتشابهها الخاصين بها، بالإضافة إلى تكراريتها الدائمة، دامجة الكل في شكل فاتن، في كلٍّ يعطيها معناها النهائي.

ثانيًا: إن تقطيع الأرابسك يدمج القطع المنفردة في العمل بطريقة بحيث تكون هناك نزعة إلى تغطية كامل الفضاء أو كامل السطح: الفنان لا ينهي عمله في مكان بعينه - عادة بعد أن يكون الأرابسك قد ساد على الفضاء المحدد - رغم أنه كان من الممكن بسهولة أن ينهيه في مكان آخر، في «حجم» مختلف، لو تطلب الفضاء ذلك؛ كان بإمكانه بسهولة أن يتفرع «أكثر إلى أن يغزو الفضاء». لهذا، فإن سمة الأرابسك هي الرغبة في السيادة على الفضاء، ومبدأ تكرار عناصره يسمح له بفعل ذلك.

ثالثًا: ويرتبط بما ورد أعلاه، ليس للأرابيسك بشكل نمطي أية بداية واضحة أو منتصف أو نهاية: إنه لا يمتلك انتشارًا خطيًّا linear، بل بالأحرى يفعل ذلك (ينتشر) بتكرار قطعه ليسود على السطح دائريًّا Circularly، أي بسبب مبدأ الصلات بين قطعه، يمكن للمرء أن يبدأ بمراقبة العمل بكامله من زوايا مختلفة. إنه لا ينشأ خطيًّا، الأمر الذي يحتم إدراكًا أحادي الاتجاه ويخلق توترًا معينًا في البنية ينطلق من البداية، عبر المنتصف وانتهاءً بالنهاية. الأرابسك يحول دون أي توتر، من بين أشياء أخرى، بواسطة سكونه المعبر عنه في نمط معين من البنية الدائرية، اللاخطية[١].

هذا يثبت بعض السمات والخطوط المشتركة في العلاقة بالشعرية الغربية. ففي كتابه المتأثر بالبنيوية بعنوان: شعرية النثر[٢] Poetique de la prose يرى تزفتيان تودوروف أن معظم النصوص تكون منظومة وفق مبدأ التسلسل الزمني أو المنطقي (سبب ونتيجة)، ونادرًا ما تكون منظومة وفق مبدأ التسلسل المكاني spatial sequence. لذلك فالمجلات، والتواريخ والمفكرات يطغى عليها التسلسل الزمني، وتكون صلات السبب والنتيجة طاغية في كلام المحامين أو العلماء. مع ذلك، تكون بعض الأعمال منظومة في تسلسل زمني، في حين يكون المستويان الآخران مطموسين. هذه صفة نمطية للشعر، وتكون ظاهرة بالشكل الأروع في ما يدعى الشعر «الملموس» Concrete. يعتقد تودوروف أن تحليل ياكوبسون Jakobson للشعر يشير في الأدب، على مستويات مختلفة، إلى أن كل وحدات اللغة تندمج في منظومة معقدة من التناظرات والتدرج والتقابلات والتوازيات، تقريبًا كما لو أنها تصنع بنية مكانية/ فضائية. هذا يشير، بطريقة ما، إلى مبدأ أساسي يحكم شعرية الأرابسك في حاجته إلى التسيُّد على الفضاء، إلى تغطية الفضاء. إن تغطية الفضاء هي استثناء في الأدب الغربي، وهي دومًا غير مألوفة، وفي بعض الأحيان حتى يتم إدراكها بوصفها اصطناعية، خلافًا لشعرية الأرابسك، التي تتميز دومًا وعلى نحو طاغٍ بسيادة دائرية على الفضاء.

---

(١) هذه أيضًا هي حجة أن فكرة الأرابسك هي الأساس لكل فن، كما حاول سورياو أن يثبت في كتابه: (la coraespondanle des arts odnos medu umjetnostima, Sarajevo, Svjetlust, 1958) مع أنها قد تم تقديمها بشكل جذاب، فلا يمكن قبولها كليًا بالنسبة إلى الشعرية. أي يكفي مجرد جانب واحد: يتكلم سوريا وحول الروليات بوصفها أرابسكات ذات تسلسل خطي للجمل والترويسات والحصون أو حول استقامة الأرابسك الخطي للقصة (مرجع سابق ص ١٢٨ - ١٢٩)، تثبت طروحتنا أن الأرابسك لا يعرف أي مبادئ خطية أو تسلسلا، وأنه يقوم على سلسلة حلقية وعناصر مجزأة متوازية تشكل بناء معقدًا.

(2) Tzetan Todorov, Poetika (Orig. Poetque de la pros)e, Filip Vip□ajic´, Beograd, 1986, PP. 50- 60.

تولّد السمات المذكورة أعلاه سمة أخرى للأرابسك. أي، إنه لا يثير الانفعال، ولا يعززه كما أنه لا ينشأ عنه. في الحقيقة، إن الأرابسك يعزز الفرح الساكن. الأرابسك الشرقي الإسلامي هو بشكل نموذجي خالٍ من الحركة القوية: فلا «رياح مدومة»؛ لا انحناءات وانعطافات قاسية، لا مواجهة بين العناصر لكي تهيمن على البنية. على العكس من ذلك، فإن الأرابسك يدور حول التعرجات المعتدلة وعناصره لا تتصادم، بل تنسحب بهدوء في اللحظة المناسبة، مفسحة الطريق لعناصر أخرى؛ إنها عرض بصري للتوازي والتمازج في كل الاتجاهات. إن تأثير التقابلات والحراكات dynamics يتم إحرازه في نهاية المطاف عن طريق الكثافة المختلفة للعناصر (الأوراق، على سبيل المثال)، أي بواسطة إدخال أكثف للعناصر التي تستمر في التعاون تحت المبدأ العام للتناغم. يضاف إلى موتيفات النماء الزخرفية الأكثر تكرارًا، يتضح أكثر حتى أن الأرابسك هو قطعة من عمل فني يمكن أن يطلق عليها بسهولة اسم قصيدة ode. لا يوجد فيه أي انعصاف، أو انتزاع أو شهوة – إنه الفرح الهادئ، النصر النابع من إدراك الفنان للتناغم الإلهي لعناصر العالم والتكيف البهيج الثابت للإنسان معه.

إن بنية الأرابسك هذه وهيمنة مبدأه الجمالي في أعمال الفن الأخرى، خصوصًا في الأدب، مرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالفهم العربي – الإسلامي لمفهوم الزمن، المختلف تمامًا عن فهم الثقافة اليهودية – المسيحية له. هذا الاختلاف أصبح تقريبًا نقطة مرجعية عامة(1). أي، في الثقافة العربية – الإسلامية يفهم الزمن بوصفه حلقيًّا أو دائريًّا (الزمن الدائري)، مؤلفًا من لحظات منفردة. يشير دي ڤيتراي ميروفيتش De Vitray-Meyerovitch إلى الزمن في الفلسفة الإسلامية بوصفه «شاقوليًّا vertical» أو ذريويًّا(2) atomistic. يبدو مصطلح «ذريوي» أكثر ملاءمة، نظرًا إلى أن مفهوم

---

(1) ثمة مقالة جديرة بالذكر حول هذه النقطة كتبتها ايفادي فيتراي - ميروفيتش بعنوان «شعرية الإسلام» في كتاب:
Julia Kristeva, Prelaz`enje Znakova (la Traverse`e des Signes) Svjetlost, Sarajevo, 1979.
انظر: أيضًا الكاتب والمنظّر الأدبي العربي المميز ابراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤)، الذي كتب عن المفهومين اليهودي – المسيحي والشرقي – الإسلامي للزمن (انظر الموقف الأدبي، عدد ١٧٣-٤، دمشق، ١٩٨٠). لقد شرح أن هذا التمايز هو ما استعمله كمبدأ للبناء الشعري لأجل روايته/البحث عن وليد مسعود/، أحد أهم أعمال النثر الفني بالعربية (نشرت الرواية أيضًا بالترجمة البوسنية):
Ibrahim Dzebra, U Potrazi Za velidom Mesudom, ZID, Sarajevo, 1995, translation and commentary by Esad Durakovic`.
(2) OP. Cit. ,P. 199

«شاقولي» يحمل معاني واجتهادات عدة في الإسلام، نظرًا إلى أن الاتصال بين الله والعالم يحدث بواسطة (رسائل) وحي على امتداد خط شاقولي، بالمعنى المحدد للكلمة، الذي يتجاوز كفاية المجاز الناجح. مع ذلك، فإن مصطلح الزمن الدائري العربي يدل على الزمن الدائري أو الحلقي المكون ذريويًا من تكرار لا نهاية له من التسلسلات. هذا الفهم متمايز بقوة عن فهم الزمن في الثقافة اليهودية - المسيحية، الذي هو خطي (بالعربية، الزمن الأفقي)، إنه ينطلق من بداية، إلى نهاية محددة. وهو يفعل ذلك باستمرار in continuo وبشكل خطي. هذان التفسيران المختلفان للزمن يقيمان علاقتين مختلفتين به. من المهم أن نلاحظ أن الشرقيين والغربيين يقيسان الزمن بشكل مختلف؛ ليس فلكيًّا، بل بالأحرى بلغة القيمة. وفقًا لذلك، ضمن الفهم الخطي للزمن، فإن إدراك الزمن على هذا النحو يتطلب انتقالاً أسرع من البداية إلى النهاية، ينعكس ليس فقط في تحفيز التوق إلى تلقي قطعة من الكتابة - الذي هو هدف هذه الدراسة - بل أيضًا في كل المظاهر الأخرى للثقافة ككل، حيث تحولت سرعة كل مظاهر التعبير عن الروح، في عصرنا، إلى مجرد هبوط عمودي. في الوقت نفسه، فإن مفهوم الزمن «الذريوي»، وتكراريته الدائرية، يشير إلى إحساس معين بالراحة والاسترخاء - إنه بالتأكيد يمنع الشراسة والعطالة الدراماتيكية للفهم الخطي للزمن. بدون الخوض أكثر في هذا النمط من التمايز بين هذين المفهومين للزمن، من الواضح وجد الفهم اللاخطي العربي - الإسلامي للزمن تعبيره التام والأمثل في الأرابسك[1]. إن مبدأه البنيوي، مبدأ تكرار القطع، تناوبه الإيقاعي، مزجه المتبادل للعناصر البنيوية، الخ... كما فصلنا أعلاه، منسجم تمامًا مع فهم دائري للزمن مكون من سلسلة من التسلسلات المكررة. من المهم أن نلاحظ غياب بداية واضحة أو وسط أو نهاية، ووفقًا لذلك، الرغبة في تغطية كامل الفضاء أو السطح عن طريق التوسع اللاخطي. إن الزمن، في الحقيقة. هو مثل الأرابسك، والأرابسك هو

---

(١) إن التمييز بين مفهوم الزمن كمقولة لاهوتية وثقافية خالصة ومفهومه كمقولة (علمشعرية) ينبغي إدخاله هنا. أي، إن الزمن، في الإسلام والمسيحية كديانتين، هو زمن خطي، نظرًا إلى أن يتكشف من خلق العالم نحو نهايته والانتقال إلى الأبدية الآخروية. مع ذلك فإن هذا النص يشير إلى الزمن بوصفه مقولة (علمشعرية) تختلف في الثقافتين والحضارتين.

تعبير عن الزمن. بالنتيجة، يقود هذا إلى استنتاج أن نتيجة هذه الحركة الخطية هي التوق الذي يخلق نوعًا خاصًا من التوتر والترقب – في حين أن نتيجة الحركة الدائرية هي الإشباع كشكل بعينه من السكون؛ النتيجة الأولى تتحقق من خلال استمرار التوتر، الثانية في فرح التسليم. هذا الاستنتاج سيكون مفيدًا في التحليل الأدبي الذي يلي.

إن الفهم العربي، ولاحقًا الشرقي – الإسلامي، للزمن هو مرتبط بشكل لافكاك منه بفهم موقع الإنسان في العالم، وبالتالي بفهم الفن في هذا التراث. على العموم، يفهم العالم في الفلسفة والثقافة العربيتين – الإسلاميتين يُفهم العالم بوصفه فيض الله، الذي يكون كاملًا بوصفه هكذا، والمهمة الوحيدة للإنسان هي أن يكشف هذا الكمال وأن يكيف كل شيء آخر وفقًا له. لا يوجد تدخل خلاق من قبل الإنسان، نظرًا لأن الخالق الوحيد في العالم هو الله. وفقًا لذلك، لا يوجد تحقق دراماتيكي للذات الداخلية في العالم الخارجي، ولا يوجد إحساس بالتدخلية interventionism التي تكون جلية إلى حد كبير في الثقافة الغربية. فالذات الداخلية للإنسان الشرقي – الإسلامي، تمامًا كذات العربي من قبله – خلافًا للتحقق الغربي في العالم الخارجي – إنما تتكشف في تناغم تام مع العالم الخارجي. إن العقل الشرقي، المنوّر بذلك من الداخل عن طريق التنظيم الإلهي للعالم الخارجي، يكون مفتوحًا على تأثير إلزامي في المقابل: مثل انعكاس قوي يعود هذا الوهج للعالم الخارجي إلى روحه المفتوحة والمشرقة. هذه هالة من الغنائية lyricism فوق العادية. إن الهبوط الهيغلي للروح إلى ذاتها «الجوانية الذاتية» ليس نموذجًا لأجل الشرق العربي – الإسلامي، إذ يوجد، في الحقيقة توسع ظاهر للعقل، ارتحال الروحي إلى العالم الخارجي، حيث يدخل حالة من الامتزاج البهيج مع الطبيعة وأفعالها (تفاعلاتها). لهذا فإن الروح العربية – الإسلامية هي بشكل حتمي وقبل كل شيء روح غنائية. مع ذلك، فإن الإشارة إليها بوصفها غنائية فحسب هي غير كافية – من الضروري معرفة أن هذا التراث الغنائي بشكل غالب إنما تحكمه القصيدة. إن التراث العربي غير متآلف مع الشعر التشاؤمي كشكل خاص من الروحانية الماحية لذاتها. في الحقيقة، بسبب فهم الزمن وموقع الإنسان في الزمن وفي العالم الذي وصف أعلاه، لم يستطع التراث العربي – الإسلامي أن يعبر عن نفسه إلا بوصفه تراثًا غنائيًا، في أجناس أدبية بعينها.

– بالإضافة إلى القصائد (الغنائية)، كان هذا التراث الشعري يطغى عليه أيضًا جنس مديح الذات (الفخر) (ربما يوصف كقصيدة إلى الذات توسعًا، بدلًا من محو الذات)، بالإضافة إلى الشعر الوصفي. يبقى شعر الحب (الغزل) نوعيًّا باعتباره يعبر عن ابتهاج الشاعر بالمفاتن الظاهرة للمحبوب، ما يشير فقط إلى التوسع الدائم للعقل باتجاه الجمال الإلهي للعالم الخارجي.

بالإضافة إلى هذه المنزلة الممتازة والطبيعة الخاصة للغنائية في الوطن العربي – الإسلامي – التي ستُناقش بتفصيل أكبر لاحقًا – يتضح أيضًا أن الأرابسك لا يمكن أن يصير إلا إلى حيث أتى بالفعل: مع توسعه اللاخطي وامتزاج عناصره، ثمة نية واضحة للأرابسك للتعبير عن سكونه في التناغم، لمنع أية فكرة زوبعة، أو أي توتر يعبر عنه بخطوط منكسرة.

إن الثقافة التي اختارت بمثل هذه القوة فهمًا دائريًّا للزمن واختارت فهم العالم بوصفه فيضًا emanation من الكمال يكشف دومًا عن نفسه بشكل بهيج في حين أنه لا يصحح ذاته أبدًا، قد طورت فنها انسجامًا مع مبدأ بنية الأرابسك هذا، وهو فهم للفن مختلف عن فهم الثقافة الغربية. وهذا ما يؤكده ليس فقط الإنتاج الفني، بل أيضًا علم الاصطلاح النظري الأساسي. لهدف هذا التحليل، سيكفي أن نقدم أدلة ملموسة على المعنى المختلف جوهريًّا للمصطلحات العربية (المستخدمة) من أجل الإبداع Creativity والفن art.

في التراث العربي – الإسلامي، يُفهم العالم بوصفه خليقة إلهية، لا يقوم فيه الإنسان بالخلق، بل بالأحرى يكشف فحسب ما تم خلقه قبلئذ. هذا التراث لم «يعثر» أبدًا على «مفردات» من أجل الإبداع Creativity ومن أجلِ الفن art تنطبق على مصطلحاتنا؛ إذ لم تكن لديه أية حاجة إلى البحث عنها، لأن المصطلحات المتوافرة قبلئذٍ لديه هي تعبير أمثل عن فهم العمل الفني، وتعكس فهمه للزمن ولموقع الإنسان في العالم.

تستعمل اللغة العربية كلمتين للدلالة على Creativity، وكلتاهما تقعان في نفس الحقل الدلالي هما: إبداع وابتكار. لكن أيًّا منهما لا تقتضي معنى الخلق من العدم

ex nihilo، بل بالأحرى معنى أجل innovation (ابتداع) وinvention (اختراع)، الخلق مما هو موجود قبلئذٍ، الخ. هذا تأكيد رائع لبهجة اكتشاف الفنان للعالم المخلوق، بدلًا من دينامية تحقق بهجة المرء الخاصة فيه؛ فعن طريق «إعادة خلق» المخلوق، يؤكده الفنان ويجدده ضمن القدرات المحدودة بشريًّا، لكنه لا يخلقه. لذلك، في هذه العلاقة المتبادلة، فإن تفانيه الروحي وبهجته هما غير قابلين للفهم وغير ممكنين إلا من خلال استيعاب محدد للمصطلحات المذكورة أعلاه، يمتد إلى انفتاح منبسط باتجاه جمالات العالم.

إن المصطلح المستعمل للدلالة على art (فن) هو متقارب بشكل بليغ مع المصطلحين المستعملين لأجل الإبداع Creativity. أعني، أن المصطلح العربي من أجل art كان دائمًا هو فن، الذي يعني في الحقيقة، المقدرة ability، بمعنى المهارة skill، البراعة، التقنية technique،... الخ. أكثر مما هو بمعنى الإبداع الخالص. لما كان أن «الفنان» (الآن يتطلب وضعه ضمن علاقتي اقتباس!) لا يخلق، بل بالأحرى يجدد ويخترع ما هو مخلوق قبلئذٍ، فإنه يُقدم ويُبجل بوصفه حرفيًّا بارعًا من المرتبة العليا. هذا هو أحد الأسباب الأساسية في أن الفن العربي، وخصوصًا الشعر بوصفه تعبيره الأسمى، هو في الواقع مهووس إلى هذا الحد بالشكل. في عمل الفنانين، لا يكون الجوهر ذا أهمية أولية؛ بالأحرى، ما هو (كذلك) هي إعادة تشكله الثابت في مظهر جديد، أو شكل جديد – في الشعر، الذي تطور إلى الكمال في وقت مبكر يعود إلى العصر الجاهلي. بالنتيجة فإن مهمة عمل الفنان هي إعلان البهجة، بدلًا من القلق، وإثارة المشاعر نفسها لدى الذين يصغون إلى الشعر؛ بمثل هذا الفهم، ينتقل الشعر دائمًا نحو العالم الخارجي، بدلًا من أن ينتقل نحو الذات الداخلية للشاعر. هذا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بحقيقة أن الشعر على مدى مئات السنين – يعني، في الفترة الحاسمة من تشكله الشعري واكتساب ثقله الجمالي – قد عاش عبر تراث شفهي: كانت الحاجة إلى نقله شفهيًّا عظيمة للغاية بحيث إنه منذ أقدم العصور وعند مستوى متدن نسبيًّا من التطور الاجتماعي، كان ثمة، في هذا التراث، «طبقة» خاصة من الساردين المحترفين professed، أو الرواة (بالعربية)، الذين تمتعوا بالاحترام الكبير لأبناء جلدتهم. أعني،

كان الشعر يهدف إلى الاستماع إليه، كان قناة إلى القلب، أكثر من أي نوع آخر من التأمل. بالطبع إن تركيزه على هذين «العضوين» من أعضاء الإدراك الحسي يعطي الأفضلية للشكل، مع كون الصوت عنصرًا هامًّا، ويحتوي، في حد ذاته، على سلسلة من عناصره الخاصة به. لأن الشعر لا يُختبر بالطريقة نفسها عندما يُلقى وعندما يُقرأ بصمت: في الحالة الأولى، فإن اللفظ والصوت بالمعنى الأعرض، جنبًا إلى جنب مع تعدد العناصر التي تعمل معه يبرزان إلى الواجهة؛ في الثانية، يأتي التأمل أولًا. ليس صدفة أن القصيدة التي تعوِّل كثيرًا (أكثر مما ينبغي) على الشكل تجعل قارئًا متفانيًا يتلوها، يصغي إلى حفيف نسيجها الحريري. نظرًا إلى هيمنة هذا المبدأ في مجمل التراث، فإن هذه الظاهرة تصبح أكثر أهمية. إن الظاهرة ذاتها هي بالطبع، النتيجة المترتبة على شرط أساسي لاكتمال الشكل، نظرًا إلى أن التراث نفسه – للتذكير فقط – لا يعرف الخلق من العدم ex nihilo ويقرر الفن بوصفه مهارة، الذي يشتق بدوره من فلسفة الزمن اللاخطي وموقع الإنسان بوصفه الذي يكتشف أو يكشف.

بناءً على ما ذكر أعلاه، من الواضح أنه لم يكن من الممكن للأرابسك ألا يظهر كزخرفة شرقية – إسلامية على نحو نموذجي. يمكن أن يكون ظهوره المتأخر مادة للنقاش. وقد وجدت شروط لأجل ظهوره أبكر بكثير. مع ذلك، فإن مثل هذا النقاش إنما تجعله فائضًا عن الحاجة، حقيقة أن هذا الفهم للزمن والعالم قد تحقق بالكامل في الأدب المتألق، قبل وقت طويل من ظهور الأرابسك الزخرفي.

لقد ذكرنا سابقًا أن شعرية التراث الجاهلي (خصوصًا المعلقات كأبرز مجموعاته الشعرية)، إضافة إلى مجمل التراث الأدبي العربي الإسلامي اللاحق، هي شعرية الأرابسك. فالقصائد المكونة من حوالي مئة أو أكثر من الأبيات مؤلفة بطريقة بحيث يكون بيت أو اثنان وحدات مستقلة من المعنى. إن سلسلة من هذه الوحدات في قصيدة واحدة تشكل وحدة معنى من «مستوى أعلى» – ثيمة أو موتيف، والمزيد من هذه الثيمات أو الموتيفات تشكل قصيدة. كل هذه تجمعها العوامل المقررة للشكل – الوزن والقافية الفريدين.

في هذا التراث، فإن السمة الأساسية للقصيدة هي بشكل واضح نوع من «التذرر/ التذري» atomisation، تجزئ من مستوى البنى الصغرى إلى أعلى الوحدات البنيوية. ينبغي أن يوضع في الذهن أن هذا التقطيع يتميز بتوازي Parallelism العناصر. هذا يشكل نموذجًا لشعرية الأرابسك. إن قافية ووزن القصيدة الفريدين يشبهان جذع الأرابسك، نظرًا لأن «محور» – بسبب عدم وجود كلمة أفضل – البنية هو مجرد وهم. في ضوء هذا التقطيع والتوازي، إضافة إلى التناسج الأرابسكي، النوعي، للتفاصيل في الكل، يمكن استنتاج أن مواقع العناصر ليست ثابتة بمثل هذه الطريقة لتجعلها غير قابلة للتغيير. هذا هو السبب في أنها كانت شائعة، ولذلك ليس مفاجئًا بشكل خاص في الشعر العربي التراثي (وفي تراثات أخرى كثيرة من الدائرة الشرقية – الإسلامية)، أن توجد نسخ أو طبعات مختلفة من نفس القصيدة الواحدة، مع تغيير مواقع الأبيات واعتبار كل موقع صحيحًا بالقدر نفسه. هذا ممكن فقط في بنية الأرابسك، حيث يكون المعنى مأسورًا ومكتفيًا بذاته في بناه الصغرى وعناصر الشكل ليست العوامل الرابطة من النوع الذي يتطلب تسلسلات متماثلة بشكل مطلق من البنى الصغرى في كل الأوقات. ثمة حالات متواترة في هذا التراث «تفتقد» فيها إحدى طبعات قصيدة بضعة أبيات نجدها في طبعة أخرى، لكن القصيدة تبقى غير ممسوسة – إذ تكون جذابة بذاتها ولا مبالية بفضل بنيتها الأرابسكية. بالنتيجة، تكون هذه القصيدة غير مكترثة بأية بنية خطية: ما يصفه التراث الغربي بأنه بداية – وسط – نهاية عمل فني يُجعل نسبيًّا هنا، وحتى عديم الصلة، وتكون تبعات هذه الشعرية عظيمة للغاية بحيث لا يمكن استيعابها إلا بصعوبة: إنها تقع بين ما ندعوهما التراثين الغربي والشرقي – الإسلامي؛ من هنا الإدراكات الحسية المختلفة، كما نوقشت أعلاه. مع ذلك كان للقصيدة العربية نمط تقليدي من الثيمة أو الإنشاء (إذ كانت تفتح بمقدمة غنائية للحبيبات – النسيب، وتنتهي، على سبيل المثال، بمديح النفس – الفخر)، لكن هذه مسألة معيار عقلاني في الشعرية، أكثر مما هي مسألة الشعرية نفسها. إذ إن نفس القصيدة الواحدة يمكن أن تفتتح بأبيات الفخر – في الواقع من الممكن تمامًا إعادة ترتيب موتيفاتها وبناها الصغرى بشكل مختلف – بدون أية تبعات على القصيدة ذاتها.

من المثير للاهتمام أن نقارن هذا الدور وبنية التكرار مع التكرار في شعر الثقافات والشعوب الأخرى. فقد أشار رومان ياكوبسون إلى وجود التوازي في الشعر الفولكلوري الروسي، وفي الشعر الهندي القديم، وفي الفولكلور الأوغرو – فنلندي، كما في النَّظم الصيني والكتابي (التوراتي)[1]. لقد ركز على التوازي والتقابلات النحوية، نفس الأدوات التي اعتقد سورياو Souriau أيضًا أنها كان لها نفس الدور الذي تلعبه طريقة الاستفادة من البنى في الفنون الأخرى. هذه الوفرة في الأصناف قد أدت وظائف مختلفة. في بعض الأحيان خدمت هدف الاستذكار السهل، وفي بعض الأحيان خدمت هدف خلق موتيف فكاهي، في نوع من الحشو tautology، وفي بعض الأحيان يصبح التوازي النحوي النابض الدافع للفعل. إن التكرار هو أيضًا أحد السمات الأساسية للسرديات في الثقافات التي لا تعرف القراءة والكتابة، وأحد الإجراءات الجمالية الأساسية (ربما يكون السبب الغالب، في الحقيقة، هو التقنيات التذكيرية mnemo technics. إن الجناس الاستهلالي alliteration، تكرار المقاطع بقافية واحدة، الظاهرات العروضية – كل هذا هو الأساس للشعر عمومًا، التي تُعكس فيه الأبيات المنفردة أحدها في الأخر وتُكرر في أنساق مختلفة. هذا هو السبب في أن تودوروف أشار محقًّا إلى التنظيم المكاني للخطاب الشعري كعنصر سائد من عناصره. مع ذلك، ثمة بعض السمات النوعية لهذا في شعرية التراث الجاهلي: لا نصادف النمط نفسه من التكرار، ولا نصادف بالتأكيد أي تقابل للمقولات النحوية. إن (الأبيات) هي قابلة للاستبدال بشكل متبادل وليست قائمة على التضاد. كما رأينا، إنها مسألة تنظيم عدد زوجي في أبيات، يجمعها بعضها بعضًا الوزن والقافية، وإن تكن بدون تكرارات لفظية وافرة.

بالطبع، هنا أيضًا تستعمل القافية كعنصر ضام. يجمع قطعًا مختلفة ويسهل استذكار الشعر. إن هذا المثال تحديدًا هو الذي يوضح بالشكل الأفضل الطبيعة الأرابسكية للشعر الشرقي – الإسلامي، حيث يمكن بسهولة تحريك أجزاء مختلفة ومبادلتها في ما بينها، وحيث يمكن العثور على موتيفات مقياسية مختلفة في قصائد مختلفة كالمعلقة.

(1) R. Jakobson, Lingvistika ; poetika (orig: Linguistics and poetics), Nolit, Beograd, 1966.

إن غياب البنية الخطية (بداية – وسط – نهاية) المعلنة هو المبدأ الشعري الحاسم الذي بسببه يعزز العمل الفني العربي – الإسلامي التراثي البهجة أكثر مما يعزز التوق. إن المبدأ الشعري (بداية – وسط – نهاية)، الذي رسخه أرسطو بمثل هذا الشكل المقنع والسائد بهذا الشكل في التراث الغربي لزمن طويل، هو في الواقع هام بشكل خاص في الدراما – الدراما التقليدية لا يمكن تصورها بدونه وهذا أحد الأسباب الرئيسة في أن التراث العربي لم يعرف الدراما فهي متعارضة مع الفلسفة العربية – الإسلامية، مع روح ذاك العالم ومع تراثه. لأنه بقبول المسلّمات الشعرية لأرسطو حتى بشكل افتراضي، فإن هذا التراث الوافر الثراء، المكتفي بذاته، سيكون قد ارتكب نوعًا من الانتحار. لقد أظهر التاريخ أن هذا التراث في انعزاله الذاتي قد قام باختيار فطري، معلل لصالح النزعة التراثية بدلًا من اختيار إلغاء الذات.

بعد العمل باجتهاد على إعلاء فن الشعر Poetics لأرسطو تبدأ شكاوى القرطاجني (القرن الثالث عشر) بأن تكون مفهومة، نظرًا لأن أرسطو لم يكن قد عرف التراث الشعري العربي – الإسلامي؛ إذًا لكان قد تعلّم الكثير منه ولكان بذلك قد استطاع أن «يثري قواعده الخاصة به»[1].

من الضروري، بالطبع، أن ننوه إلى أنه في الشعرية الأرسطوية، بقي التراث العربي – الإسلامي في أرض صحراوية قاحلة، لأن هذا التراث أكد على تصالح الإنسان مع العالم، تناغمه معه، لكن أيضًا لأنه كان ثمة مثل هذا الإدراك القوي لعدم تدخل الإنسان بلغة الخلق. ولقد ذكرنا من قبل أن الداخل الاستشراقي الهيغلي لا يتحقق في الخارج؛ بل، بالأحرى، يتكشف فيه بتناغم تام. ينبغي القول أيضًا أنه في التاريخ العربي – في العصر البطولي القديم من هذه الثقافة – لم يكن ثمة أنصاف آلهة كأسمى تعبير عن رغبة الانسان في التداخل في مجال اختصاص الله والقدرات الإلهية. تبدو هذه هي العناصر الأساسية لتمايز العالم الحديث أيضًا: الغرب يُحدث التدخلات الجذرية في العالم، متحديًا بشكل واضح بقاءه بالذات، في حين أن الشرق لا يزال يحلم بنهضته الخاصة، يائسًا في وجه التدخلية الجائحية العالمية للغرب.

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء،...

على كلٍّ، بالعودة إلى القضية الأساسية لهيمنة شعرية الأرابسك، ثمة قطعتان أشير إليهما في بداية هذه الورقة يجب أن تدرسا هنا أيضًا.

أدى مبدأ بنية الأرابسك بالقرآن إلى الكمال الذي لا يبزّ. فكل سورة، كل آية فيه هي مكتفية بذاتها ومكونة، في الوقت نفسه، من سلسلة من البنى الصغيرة (المتوازية). علاوة على ذلك، فإن ترتيب الآيات هو شرطي، (من) عمل الإنسان، أكثر مما هو من عمل المؤلف الجليل Sublime Author. لا شك في أنه كان بالإمكان صنع متوالية مختلفة من الآيات، بدون أي تأثير أيًّا يكن على مغزى الوحي. مع ذلك، فإن القرآن استثنائي بأي حال، لأن شكله - خلافًا للأعمال الأخرى في حقل الفن العربي - الإسلامي - غني بالمضمون بحيث إنه بالكاد ينجح في حمله. لا يوجد في أي مكان آخر - كما يوجد في القرآن - مثل هذا السحر المسخّر للتغلب على خصوصية القطع الفردية ودمجها في المجموع الفخم، كما أنه لا يوجد في أي مكان آخر في ذاك التراث مثل هذا الإعكاس الفخم للمضمون - الشكل.

إن بنية اللغة العربية مفضية بشكل خاص إلى شعرية الأرابسك. ينبغي أن يوجد تحليل مستقل لذاك المستوى، نظرًا لأن هذه الظاهرة تستحق ذلك بالتأكيد، لكن لابد من توضيح أشياء قليلة هنا.

تتميز اللغة العربية، خصوصًا العربية الكلاسيكية، بتخلف نسبي لأشباه الجمل التابعة المعقدة. فاللغة تطغى عليها الجمل التي تضم أشباه جمل مستقلة. إن الرابطة الضعيفة بين أشباه الجمل هذه إنما تؤكدها حروف العطف المحققة للتناسق، التي، في الواقع، تؤكد توازيها. يضاف إلى ذلك المقدرة فوق العادية للغة العربية على إحداث المجاورة على أي مستوى تركيبي، فمن الواضح أن توازي وتقطيع الأرابسك هو في صميم وروح هذه الثقافة. أما في ما يتعلق بمورفولوجيتها، فإن الكلمات تنشأ عن الكلمات الجذرية (المصادر) الثلاثية الحروف الساكنة، التي تنشر دوائر من الثروة المعجمية عبر الحقل الدلالي عن طريق الاشتقاقات والتصريفات الدقيقة. إنه دومًا انتصار المبدأ الواحد نفسه.

إن مبدأ الأرابسك قد حاك نسيج ألف ليلة وليلة – القطعة (الأدبية) الممثلة شعريًّا للتراث العربي – الإسلامي. لكن الممثلة أيضًا للتصورات المختلفة في التراثين. ففي التراث الأدبي العربي – الإسلامي، الذي يطغى عليه الشعر، اعتبرت ألف ليلة وليلة في المرتبة الثانية في أحسن الأحوال، في حين كان موقعها في منظومة قيم التراث الغربي مختلفًا تمامًا – عاليًا جدًّا، في الحقيقة.

أحد الأسباب الأساسية للشعبية العامة والتصفيق الأكاديمي العالي لألف ليلة وليلة ينبع من بنيتها، أو بالأحرى طبيعتها السردية، التي سحرت الغرب فورًا وإلى ما لا نهاية، في حين أن بنيتها الأرابسكية، التي تمثل ألف ليلة وليلة ذروتها، كانت طبيعية تمامًا بالنسبة للغة العربية وأدبها، ومن هنا كانت خالية من أية صفات إكزوتيكية (غرائبية): ما يسحر الغرب هو كلي الوجود في الثقافة العربية – الإسلامية، جلي في جوهر ثقافتها وفلسفتها. تحاول ساندرا نداف Sandra Naddaf وهي تناقش ألف ليلة وليلة، أن تقيم توازيًا بين الأرابسك الزخرفي كأسلوب بحد ذاته، كهروب من تمثيل الصور البشرية ومن الفن التمثيلي عمومًا، والأرابسك السردي كهروب من تمثيل العالم «الواقعي»، بخلق «كون سردي» كأسلبة للحياة. فهي بذلك تتحدث عن انحراف عن المبدأ المحاكي mimetic principle كسمة هامة لفن الأرابسك، الزخرفي أو الأدبي[1]. فالأرابسك لا يحيل إلى عنصر خارجي، بل بالأحرى ينسب «حمولة المعنى» إلى العلاقة بين كل عنصر على حدة والعناصر السابقة أو التالية له؛ الأرابسك، في جوهره، هو أساسًا ذاتي المرجعية Self referential. إن أسلبة الأرابسك يتم التعرف عليها بسبب مبدئه المضاد للمحاكاة، حيث الخطاب السردي يرسخ الموقع العقلي للواقع النصي؛ لهذا ليس مفاجئًا أن ما بعد البنيوية والأدب ما بعد الحداثي الغربيين، وهما نفساهما يتخليان عن المحاكاة mimesis لصالح القص diegesis، فُتنا بألف ليلة وليلة وما تمثله. مع ذلك، ثمة شيء ما آخر يتعلق بها يستحق الانتباه.

في الغرب، يُقرأ كتاب ألف ليلة وليلة مثل قطعة رعت إلى الحد الأعظمي مبدأ البداية – الوسط – النهاية الشعري الأرسطوي: في البداية ثمة وحشية شهريار،

(1) S.Naddaf, Arabesque, Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights, Northwestrn University Press, Evanson, Illinois, 1991, PP 117 -119.

تهديد مباشر ضد حياة شهرزاد، ويندفع القارئ عبر قصة تلو الأخرى نحو النهاية، أي نحو حل resolution. هذه هي عادة الخطية، التي تولد التشويق والرغبة.

ثمة إيضاح بارع لهذا المفهوم للرغبة في الشعرية الغربية هو كتاب القراءة من أجل الحبكة Reading for the Plot من تأليف بيتر بروكس Peter Brooks. بالنسبة لبروكس فإن السردية ذاتها هي شكل من الرغبة الإنسانية والحاجة إلى قصها هي حاجة إنسانية أولية إلى سحر وإغواء وحتى إخضاع المستمع. ليس مفاجئًا أن هذا المؤلف يرى ألف ليلة وليلة بوصفها قصة كل القصص، لأن السردية، وفقًا له، يجري تقديمها نابضة بالحياة توقظ وتديم الرغبة، مؤجلة لحظة تحقيقها[1].

من المثير للاهتمام أن نفهم كم يقرر التراث الشعري القراءة المختلفة لنفس العمل الواحد في الغرب وفي الحضارة العربية - الإسلامية. ينبغي تكرار أن هذا لا يحيل فحسب إلى القراءة من قبل منظري ودارسي الشعر، بل أيضًا من قبل قارئ عادي. هذا يعيدنا إلى بروكس وعنوان كتابه، الذي يقدم بشكل واضح قراءة من أجل الحبكة (في الحقيقة، قراءة بسبب الحبكة)، أي، لكي نحل الرغبة في الإنهاء وبذلك نحرز الإشباع. لهذا فإن بروكس مهتم بالدرجة الأولى بقضيتي التسلسل والتوالي الزمنيين؛ أي الحركة التقدمية للحبكة، باتجاه النهاية. إنه مهتم بالحدود الخارجية للنص، حوافه وخطوط تحديده (وسيتضح أن لرولان بارت نظرة مختلفة حول ذلك ويبدو مفهومه أقرب إلى الشعر الشرقي - الإسلامي). لا يوجد مع ذلك، مثل هذا التوالي الواضح في شعرية الأرابسك، بسبب الزمن اللاخطي، ولأن الهدف من تأليفه ليس الحصول على تعاقب خطي واضح. لهذا، تقتضي الشعرية العربية - الإسلامية قراءة مختلفة: النوع من القراءة الذي يستمتع فيه بكل لحظة منفردة، وحيث لا يكون الهدف هو القراءة، بل بالأحرى الشعور باللذة والبهجة الجليلة لأجزاء النص المختلفة.

بسبب هذا المبدأ لبنية الأرابسك يمكن قراءة ألف ليلة وليلة بالطريقة التي يقترحها بروكس. بالانتقال من: «البداية» إلى «الوسط»، يدرك القارئ أن كل قصة

(1) P. Brooks, Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative, Harvard University press, Cambridge, London, 1996.

على حدة هي كلٌّ (مستقل)، لكنها أيضًا جزء لا يتجزأ من كلٍّ آخر، كما في (لوحة) أرابسك. علاوة على ذلك، فإن القراء الذين هم أنفسهم معتادون على هذا المبدأ البنيوي، ينسون في أحيان قليلة – مع أن ذلك بشكل أكثر تواترًا– قدر شهرزاد عندما تأسرهم سلسلة لا نهاية لها من الأقدار الأخرى. بذلك تُحول الرغبة البدئية إلى بهجة، عندما يتأكد القارئ، وهو يغوص تمامًا في النص، أنه يمكن أن يقطع القراءة في أية نقطة مع إحساس بالإشباع والاكتمال. لا شك في أنه أثناء معظم القراءة، سيكبت قارئ ألف ليلة وليلة توقع قدر شهرزاد. إنه يصبح في نهاية المطاف نوعًا من «الخداع» البنيوي والسردي. أي، يكون المبدأ البنيوي من القوة والديمومة بحيث إن الخطيَّة الأصلية يتم الإفراط في تمكينها، وحتى تحويلها إلى نقيض لذاتها: «سبيل» أو «قدر» شهرزاد يصبح دائرة هائلة، ذات سلسلة لا نهاية لها من الدوائر الأخرى المتراكزة (المتحدة المركز) بداخلها؛ إن أهمية القدر ينسبنها relativize اندماجه المثالي في شكل الأرابسك. وحالما يعرف قدر شهرزاد، لا يعود يؤثر على القارئ بنفس القوة التي يتوقعها المرء في ضوء «البداية». هذا ليس النوع من الكتابة التي تُقرأ بالطريقة نفسها التي تقرأ بها الكتابة ذات البنية الأرسطوية المتساوقة من البداية مرورًا بالوسط إلى النهاية.

يقرأ العرب كتاب ألف ليلة وليلة بشكل مختلف – فبالنسبة إليهم، إن الأرابسك (اللاخطي) الذي يفرض سيطرته المتراكزة على «الفضاء السردي» برمته، لا يحفز الرغبة. بل بالأحرى يؤكد اللذة. كما يتبين في النهاية أن البهجة ليست في الحل resolution، بل بالأحرى في الرحلة Journey عبر مشاهد سردية لا نهاية لها.

دعونا الآن نتفحص كيف تُرى بداية ونهاية نص سردي في الشعرية الغربية وفي النظرية الأدبية الحديثة. بالنسبة إلى بيتر بروكس فإن النهاية ترتبط دومًا بالغناء. فالرغبة السردية هي، في الحقيقة، القوة الدافعة (التي تسأل دومًا، ماذا يحدث بعد ذلك؟) التي تدفع إلى الأمام، نحو النهاية، التي هي أيضًا رغبة في التحقق (نهاية السردية) وكذلك إرجاء مضطرد للنهاية، إرجاء للتحقق. هذا هو السبب في أن أي إنهاء لسردية هو أيضًا موت من نوع رديء «– «رغبة النص هي في نهاية المطاف

الرغبة في النهاية، في ذاك التسليم الذي هو لحظة موت القارئ في النص»؛ ومع ذلك، فإن التسليم لا يقلل من قيمة وسط النص، فالتكرار باتجاه التسليم هو حقيقة النص السردي[1]. إن الإثارة والخوف الدائمين المصاحبين للحركة باتجاه نهاية النص هما من الأهمية بمكان، عندما تكون النهاية قبل الأوان أو «النهاية الخاطئة» غير محتملة – من هنا الخوف الأبدي من لا تحقق، لا إشباع الرغبة. إن الأدب ما بعد الحداثوي، وخصوصًا ما وراء التخييل metafiction، يلعب بالنهاية، دائمًا على شفير اللاتحقق والرغبة المعاد إيقاظها، يلعب على الرغبة في النهاية الصحيحة (على سبيل المثال، امرأة الملازم الفرنسي French Lieutenant`s woman من تأليف جون فاولز John Fowles، الذي يعرض نهايتين لأجل القارئ لكي يختار إحداهما). فكل ما ندركه نحن في الغرب بوصفه غير اعتيادي، غامضًا، وبالتالي قابلًا لتجريب الأساليب الجديدة Stylogenous أيضًا، هو في ألف ليلة وليلة ببساطة تعبير عن تراث شعري بعينه. هذا التراث يشتق من مبدأ الأرابسك؛ من هنا ليس للعمل ذاته نهاية حاسمة. لذلك، كان ثمة في كثير من الأحيان طبعات تظهر في ما بعد: ألف ليلة وليلتان، ألف ليلة وثلاث ليال، (قفلات) «تتمات» تفتح دوائر جديدة، صفحات جديدة، كما لو أنها تحاول في الوقت نفسه أن تطوق الجزء الأصلي إلى كل نهائي. من الناحية الأخرى، يرى المستعرب الروسي كريمسكي Krymskij أن التراث الشفهي في الشرق العربي، وحتى يومنا هذا، لايزال يطور ألف ليلة وليلة، ناشرًا إياها في دوائر متراكزة نحو اللانهاية، بحيث يكون للعمل ذاته نوعه الخاص به من السيرورة إلى ما لا نهاية[2] ad infinitum.

بالنسبة للقراء الغربيين، فإن النهاية يفترض بها أن تستجيب لتوقعاتهم، أن تكون «خيرة» و«منطقية» – بحسب الروائي الإنكليزي أ. س. بايات A. S. Byatt يفترض بها أن تجعلنا نقول آه، نعم، بالطبع! لأن كل خيوط خط القصة قد وُصلت، بعد التشويق والترقب، فإن ثمة إحساسًا بالراحة والاسترخاء أخيرًا. لذلك، ثمة إمكانية كامنة قوية جدًّا في تأثير التوقع الخائب، خصوصًا في الأدب ما بعد الحداثوي

(1) Peter Brooks, ibid. 9P.109

(2) Krymskij, Istrorija novoj arabskoj Literatury, XIX- nacalo XXveka Moscow 1971.

الذي يتخلى مثل النظرية ما بعد الحداثوية تمامًا، عن كثير من المسلّمات الشعرية الأرسطوية (مثل المحاكاة mimesis والقص diegesis) ضمن ذاك السياق، يكفي أن نستذكر التوقعات المخيبة بشكل متكرر في رواية إيتالو كالفينو Italo Calvino بعنوان If on a winters Night a Traveller التي تصبح السمة الأساسية لأسلوب الرواية برمتها. بالنسبة للقارئ العادي، فإن النهاية التي تفشل في تلبية التوقعات وإشباع الرغبة هي ببساطة «خاطئة». وهذا ما يوضحه مرة أخرى بشكل جيد أ. س. بايات في رواية «المرأة الصافرة A whistling Woman، عندما تقرأ أغاثا، بطلة الرواية ومؤلفة روايات وقصص للأطفال، نهاية روايتها ويصاب الجمهور برمته، الأطفال على وجه الخصوص بصدمة تامة: «لم يكن ثمة أي إشباع في نهاية القصة. كان الأمر كما لو أنهم قد طُعنوا جميعًا (التشديد من قبل E. D وM. K. B)»[1]. هنا أيضًا تكون النهاية نوعًا من الموت، وإن يكن موتًا أصعب نظرًا لأنه لم يترافق بإحساس بالرغبة المشبعة، الراضية.

إن مبدأ الأرابسك يقوم بوظيفته بشكل مختلف تمامًا، في كل من الفن الجميل وفي النصوص السردية. فبدلًا من فكرة الإنهاء والتناهي والموت، أي الفناء عمومًا، يجلب الأرابسك معه فكرة اللانهاية، فكرة تجاوز الوجود الأرضي/ الدنيوي المحدود، وفكرة الانتقال نحو اللانهاية الإلهية والحضور الأبدي بشكل كامن، التكرار الدائم[2]. إن مفهوم وجود بداية واحدة ونهاية واحدة للأرابيسك كزخرفة، بالإضافة إلى كونه أرابسك سردي مثل ألف ليلة وليلة، هو مفقود ببساطة.

من وجهة النظر هذه، من بين كل المنظرين الغربيين للسرد والسيمياء، ربما يكون رولان بارت هو الأقرب إلى الشعرية العربية. فبالنسبة له، إن النص (خصوصًا النص المكتوب) هو مجرة من الدالات Signifiers أكثر مما هو بنية من المدلولات Signifieds؛ ليس للنص بداية؛ إنه قابل للإعكاس reversibe، ونحن نصل إليه عن طريق بضعة مداخل، لا يمكننا أن نعلن بسهولة أن أيًّا منها هو المدخل الرئيسي. لذلك، لا توجد حدود ضيقة صارمة للنص، كما يراها بروكس (البداية والنهاية)، بل بالأحرى يوجد

(1) A.S. Byatt, A Whistling Woman, Vinatage, London, 2002, P. 10.
(2) S. Naddaf, OP. cit, P 113.

انفتاح لا يمكن سوى للأربسك أن يخلقه. بدلًا من رؤية النص كمثلث حبكة كلاسيكية – عرض افتتاحي، صراع ذي ذروة وحل – يفهم بارت السردية كنوع من الكوكبة(1) Constellation. إن مفهوم الكوكبة هذا ربما يكون الأقرب إلى مفهوم الأرابسك، نظرًا إلى أن أيًّا من المفهومين لا يقتضي ضمنًا وجود بنية ثلاثية أو أية بنية محدودة أخرى: نظريًّا، الأرابسك يمكن توسيعه، التوسع به دومًا. ثمة سمة أخرى للأرابسك أكثر لفتًا للاهتمام حتى هي قضية كيف تتداخل قطعه المختلفة، كيف تتداخل، أي مغزى ومعنى يتم توليدهما في «الدرزات» «seams»؛ في الأماكن التي تتصل بها. فكل واحدة من هذه الدرزات أو تخوم النص هي مكان ذو دلالة خاصة، لأنه المكان الذي يُحدث فيه الربط والذي تصبح فيه القطع المختلفة مستقلة – إنه مكان الربط والفصل. يسمح تعدد مكافئات النص multivalence of text للقراء بأن يروا النص ليس كمجرد تدفق سردي، بل بالأحرى ككوكبة من المعنى المتداخل والمتراكب. مع ذلك ينبغي القول إن نموذجه، مهما يكن جذابًا، لا يمكن تطبيقه بسهولة وبشكل طبيعي على النصوص السردية الغربية، على الأقل ليس على تلك النصوص التي لا تحاكي بشكل واع البنية الأبرابسكية. ربما يكون المثال على الاقتراب (اللا) واعي للأدب الغربي إلى مبنى الأرابسكية نوعًا خاصًا من الشعرية المتشظية التي تشاهد في الأدب الغربي الحديث، وخصوصًا في المسرحيات وإخراجها. هذا الشكل من الشعرية ينشئ النص أيضًا على مبدأ سلسلة وتوافقيات من القطع المذررة، أي الشظايا. إنه دومًا مولّد للأسلوب ورائع، والمعنى الإضافي يتم توليده في الأماكن التي تجتمع فيها تلك الشظايا وحيث يتم تمييز التوافقيات والتكرارات والاختلافات. تثبت مقدرة للتشظي على توليد الأسلوب سمة متأصلة للنص، كما هو الحال في الأدب الشرقي الإسلامي.

تُطلق ألف ليلة وليلة تفرعًا فريدًا من القصص، والإنشاءات المعقدة ذات الدوائر المتراكزة الممتدة المتسعة، مرة تلو المرة، فقط لكي تُكرر بعض الموتيفات أو الحبكات أو الشخصيات في زمن آرابسكي نموذجي متناسج، فاتن مرة تلو الأخرى بإنشائها. وهناك تكمن ثروة من قضايا البنية غير المستكشفة في هذا النص: ماهي العلاقة الفعلية بين الموتيفات أو الحبكات أو أنماط الشخصيات المكررة؟ كيف تؤثر هذه

(1) R. Barthes, SZ, An Essay, Hill and wong Newyork 2000.

التكرارات على البنية السردية الكلية وبنية المستويات السردية الفردية أو الدوائر المتراكزة التي تظهر فيها؟ هل يمكن تمييز هذه التكرارات دومًا كصور مرآتية، مؤثرة بذلك على بعضها البعض بشكل ارتجاعي أم بشكل استباقي؟ كما في حالة الأرابسك الزخرفي ينشأ الجمال والانطباع الجمالي دومًا من غموض التداخل وليس أبدًا من البنية الواضحة تمامًا. باستعمال هذا التمييز للنمطين من الشعرية، من الأسهل أن نفهم الاختلافات في الفهم الغربي للنصوص العربية – الإسلامية الأخرى. يكفي أن نذكر الفهوم الخاطئة العديدة لأسلوب القرآن: ففي حين ترى الشعرية الغربية انحرافًا آخر مع ذلك عن التسلسل والتوالي الزمنيين الاعتياديين والمتوقعين والمتنبأ بهما، في التراث الشعري العربي – الإسلامي، فإن نسق القرآن كان يحمل تأثيرًا قويًّا على أسلوب وشعرية النصوص الأخرى. فقد تشوش المنظرون الغربيون غالبًا بالأطوال المختلفة للسور، وتكرار قطع معينة من النص، في بعض الأحيان بفواصل منتظمة كما يمكن للمرء أن يتوقع. من الناحية الشكلية، فإن نص القرآن متركز على الإيقاع والقافية والتكرارات اللفظية العديدة، التي تجعل النص متماسكًا. هذا هو الغصن الذي تتفرع عنه كل القطع الأخرى للأرابسك، التي تثير الدهشة دومًا بتوزيعها وتكرارها. تُكرر العناصر المختلفة في القرآن، من حيث الثيمة واللغة والأسلوب (اللازمات، التوازيات..)؛ في بعض الأحيان بشكل غير متوقع؛ تمامًا مثل ورقة آرابسك تتكرر بشكل غير متوقع في مكان معين.

ليست هذه التكرارات فائضة ولا هي تعبير عن «خطأ»، كما زعم ف. غبرييلي F. Gabrielli؛ إنها في الحقيقة، الانعكاس لصورة مذرورة للعالم وغياب الفهم الخطي للزمن، إضافة إلى انعدام الانتقال من بداية إلى نهاية النص. إن الأرابسك يقتضي وجود كل، مكون من أجزاء مختلفة؛ هذا الوصل لأجزاء مختلفة تشكل كلًّا وخصوصية هو ما يجعل بنية وأسلوب القرآن نوعيين وفريدين من نوعهما على هذا النحو. باستذكار أن الأرابسك هو أيضًا شكل يتجاوز أي محدودية، مكانية أو زمانية، وأنه يمكن فهمه كتعبير عن الانتقال نحو الأبدي والإلهي (س. نداف) يكون من الواضح تمامًا السبب في أن مبدأ الإنشاء الأرابسكي متأصل بالنسبة للقرآن – هذا المبدأ، في الحقيقة، يبدو المبدأ الممكن الوحيد. من ناحية أولى، في بنيته الأرابسكية البديعة، التي يغنيها المعنى، يشبه بقوة البنية المعروفة جيدًا للكون في حالة من الاتساع اللامحدود، ومن الناحية الأخرى – فإنه شجع وطور الأرابسك بوصفه الطريقة ذات المعنى المطلق

لدمج الخصوصي في معنى الكل. وفعل ذلك بطريقة لم يكررها أبدًا أي عمل من التراث الشرقي الإسلامي قبله أو بعده. ذاك هو السبب في أنه ربما يفهم بشكل قاصر في التراث الغربي – تحديدًا في ضوء شعريته وأسلوبه الفريد.

إن أية مقاربة تقوم على التطبيق الخطي المعتاد وتلح عليه ولا شيء آخر غيره تكون غير وافية من أجل الأعمال ذات الشعريات الأرابسكية الواضحة وسيكون من الخطأ بالقدر نفسه – بقدر ما يكون خطأ أي إلحاح متشنج – أن ننكر، على سبيل المثال، صحة التصور الغربي لألف ليلة وليلة. إنها مسألة تراثين وتصورين مختلفين بشكل كبير ينبغي تشجيعهما على أن يثري أحدهما الآخر من خلال الحوار. يبدو واضحًا اليوم أن الحوار هو وسيلة لإيجاد المكان الثالث، الذي يمكن اللقاء مع الآخر. لهذا فإن هذا المقال هو مكان ثالث من نوع خاص به، يتضمن رؤًى للشعريتين الغربية والشرقية كلتيهما – الإسلامية، من دون أية صور تشوهها العدسات ببقعة عمياء لأجل الآخر والمختلف.

بالكلام عن الدوائر – في هذه الحالة، دائرتي الثقافة والحضارة اللتين بدأنا بهما وسنختم بهما – سيكون إبداعيًّا، أو بالأحرى سيكون له أثر انفجار لوتمان Lotman في الثقافة، أن ننقلهما من حالة التوازي ونضعهما في علاقة من التناسج الأرابسكي المتراكز، والتطور الجمالي والمفاهيمي إلى ما لا نهاية.

****

الفصل الثاني
الشعرية الاستدلالية للقرآن

التناص والسيقنة

القرآن هو عمل ذو سياق. فقد كُشف (في) إلى التراث في الشكل والمضمون اللذين أقاما علاقات معقدة وديناميّة مع التراث بالمعنى الأكثر شمولاً للكلمة. على مستوى الإيديولوجيا، شكَّل القرآن تغييرًا هائلًا في مداه وقوته (يعتبر) نموذجًا لتلك التغييرات التي لا تحدث سوى مرات قليلة في التاريخ: فقد حوّل شعبًا من الوثنية إلى التوحيد الخالص، ملهمًا إياه بالقوة ومسلحًا إياه بمنظومة أخلاقية. إن معتنقيه، المزودين بهذه (القوة) وهذه (المنظومة الأخلاقية)، وفي فترة من الزمن قصيرة بشكل مذهل – ومضة تاريخية، إذا جاز القول – سوف يفتحون قسمًا كبيرًا من العالم في ذاك الوقت، بما في ذلك أصقاع كانت، قبل القرآن، أكثر تقدمًا من العرب[1] (سكان الجزيرة العربية) بشكل غير قابل للمقارنة. مع ذلك، فإن هذه الفترة الحاسمة في تاريخ الحضارة تنتمي إلى نوع مختلف من البحث. فأنا أذكرها هنا بشكل عابر للإشارة إلى هذا البعد بعينه من سياقية القرآن. فمن خلال هذا البعد، أكد تفوقه الطاغي على التراث السابق وهمش كثيرًا من أشكاله ليؤكد على أهمية التدرج من جهة أولى، وليبرهن، من الجهة الأخرى، أن التراث يتم احترامه في الجوهر بوصفه قيمة حتى لو توجب إلغاء بعض أشكاله أو تجاوزها. في الوقت نفسه، كان النص

---

(١) سوف نميز منذ الآن بين مصطلحين يستخدمهما الكاتب وهما Arabians ويقصد به عرب شبه الجزيرة العربية حصرًا وArabs ويقصد به العرب عمومًا وذلك بأن نضيف حرف (ج) إلى الأول تمييزًا له عن الثاني. (المترجم).

(القرآني) مع ذلك طريقة أخرى للارتقاء بالتراث بحد ذاته: كاستمرار للقيم، بغض النظر عن الحاجة إلى تجديده المضطرد أو إلى «نبذ» بعض أشكاله، التي تم تحويلها فقط بحيث بات من الممكن بالكاد التعرف عليها. هذه الطريقة للارتقاء بالتراث كنوع خاص من الاستمرارية، رغم كونها جديرة بالملاحظة، يُقصر أحيانًا في ملاحظتها أو التأكيد عليها بشكل كافٍ؛ على العكس، غالبًا ما يُعلن أن النص (القرآني) نبذ التراث كليًّا. في الحقيقة، إن العلاقات بين النص (القرآني) والتراث هي أعقد بكثير.

رغم أن هذا النص أصلي في مجمله (سابقًا، لم يكن يوجد في شكل متكامل)، فإنه يُكرر بشكل فريد في التاريخ وبذلك يُدرك ضمن استمرارية عابرة للتاريخ، وفي سياق التاريخ في مجمله. هذا هو الانغمار المطلق للنص (القرآن) في السياق. من الضروري عرض موقع النص هذا.

إن التكرار الذاتي للنص (القرآني) لا يكمن في تكراره الحرفي والكامل، بشكله ومضمونه، عبر التاريخ. إنه موثوق كعمل، مع ذلك، فإنه على مستوى الإيديولوجيا. أو في إطار مضمونه، يردد ويطور المعنى الجوهري نفسه (شكله الخاص به من التوحيد)، جازمًا حتى بأنه يوجد لمتابعة التصديق النهائي للمعنى نفسه والمضمون نفسه اللذين أوصلهما وفسرهما أنبياء الله عبر عدد مجهول من القرون، تعود إلى فجر البشرية. لذلك، يدخل النص (ق) سياقه عند أعلى مستوى في ما هو يخلق بشكل حاسم هذا السياق نفسه. لأن النص (ق) يشرح أن فكرته، معناه الكامل، ليست جديدة؛ النص (ق) لا يقدم سوى نوع من التنقيح الإلهي وإعادة إحياء التاريخ: وفقًا له، الإسلام لم يُخلق مع القرآن بل وُجد منذ الإنسان الأول، سوى أن جوهر الإسلام قد أصبح مشوهًا عبر التاريخ بحيث إن أشكاله الأصلية يجب أن تستعاد. هذه «الحقيقة النصية» هامة وينبغي عدم إغفالها إذا كان النص (ق) سوف يُفسر بشكل صحيح ومتأصل. مع ذلك، فإن كثيرين لا يزالون يغفلون هذه الحقيقة، معتقدين أن الإسلام قد ظهر فقط مع القرآن. هذا الإغفال للشرح القرآني لا يمكن تصوره – ومن هنا فهو غير مسموح أيضًا – بغض النظر عن الموقع الديني أو الإيديولوجي للباحث: فيكون هذا الباحث قد تخلى منذ البداية عن ميزة التفسير المتأصل للنص (ق) لذلك يكون غير قادر على فهم موقع هذا النص (ق) في التاريخ، وهو موقع يتكشف بعدة مظاهر هامة.

إن تورط النص (ق) في التراث وفضيلة سياقيته إنما يتضحان من خلال الحفظ والإلغاء التدريجي لبعض أشكال التراث (في التفسير، يُعرف هذا بمبدأ التحقير derogation). مع ذلك، فإن استمراريته عبر التاريخية تُشرح أيضًا من خلال التوكيدات المستمرة أن النص (ق)، في الجوهر، يثبت فقط ما أوحي به سابقًا وفُسر بأشكال مختلفة عبر التاريخ. من خلال ذلك، تكتسب استمراريته وسياقيته صفة الإطلاق التي يؤبدها النص (ق) بوصفها كينونته الخاصة به. هذا هام ليس فقط على مستوى إيديولوجي بل أيضًا بلغة العلاقة بين شكل ومضمون النص (ق)، أو عدد من مسلّماته الشعرية.

إن النص (ق)، إذ يجزم أنه يأتي بنفس المعنى الذي أتى به كل الأنبياء قبل النبي الأخير، يؤكد شيئًا ما هامًّا إلى درجة قصوى من موقع الشعرية: النص (ق) يميز نفسه بذلك عن المزاعم (القائلة) بأنه يمثل الفن[1]. فلأن عمل الفن يوجد في أصالته، في جوهره الفذ والذي لا يمكن محاكاته، المعبر عنه من خلال توحد شكله ومضمونه. إن القرآن، بالمقابل، يلح على أن مضمونه قد كرر نفسه عبر التاريخ وأن المضمون نفسه قد أوحي به آنذاك في شكل جديد مترافق بأعلى القيم الأدبية، والجمالية. علاوة على ذلك، إن فهم أصالته بوصفها مقررة ومزينة لفنه (ولذلك، فهي غير تكرارية)، سيكون مضادًا لكينونته، نظرًا إلى أن مضمونه عندئذٍ سيصبح مشوهًا: سيوحي بأنه لم يكن ثمة إسلام حتى لحظة بعينها في التاريخ (أوائل القرن السابع)، الأمر الذي سيقتضي أن الله قد أجل تعريف العالم بالحقيقة حوله، وهذا بدوره سيلقي الشك على أساس الإيمان ذاته. لذلك، فإن مقولة الأصالة الفنية ممنوعة كليًّا هنا؛ أو، على نحو أدق تُزاح الأصالة عن مفهومها الفني لأنها تلازم الله بوصفه المؤلف، حيث كلمة مؤلف Author، بالشكل نفسه، ينبغي عدم تفسيرها بأن لها المعنى الذي تأخذه في الفن الأدبي. فالمؤلفية الإلهية والبشرية، أو الأصالة الإلهية والبشرية، هما غير قابلتين للمقارنة بشكل ملازم، ومن هنا فهما تنتميان إلى نظامين مختلفين للقدرة الخلاقة. بالتالي، فإن أي ادعاء لأصالة النص (ق) في وحدة مضمونه وشكله يقتضي

(١) النص يتميز بشكل ثابت عن الفن بطرق مختلفة سوف أقدمها بأفكار مختلفة، نظرًا إلى أن هذه هي المسلمة الأساسية لشعريته.

ضمنًا بقوة أن النص (ق) هو (من) عمل النبي محمد، وأن النص (ق) ومعناه ظهرا في لحظة تاريخية قابلة للتعريف لأول مرة. هذا الزعم – الذي ينظر إليه الآن من موقع النص (ق) – يشكل هرطقة.

إن النص (ق)، وقد عرّف سياقيته هكذا، قد أحرز حجة أساسية لصالح موقعه بين الديانات الأخرى. أي، إنه يرى كل الديانات الأخرى بوصفها قريبة من إدراك الأصالة بوصفها نقلًا أو أسلبة من صنع الإنسان. في هذا السياق، من المثير للاهتمام أن نتذكر أن القرآن يعترف بمن يسمون «أهل الكتاب»، أي يذكر أن كل الديانات التوحيدية الكبرى قد نتجت عن تحريفات محتومة لنفس الوحي الذي يثبته القرآن. بعبارة أخرى، تمثل هذه الديانات ضربًا من «التحريف الخلاق» للوحي البدئي، حيث إن مفهوم الإبداعية – من الحقل الدلالي للأصالة originality – يُعرف بشكل سلبي بالنسبة إلى حقيقته. في الوقت نفسه، فإن موثوقية مصادر هذه الأديان يتم تحويلها من مستوى الموثوقية الإلهية إلى مستوى الموثوقية البشرية – إلى تنقيحات مختلفة لهذه المصادر. (بالطبع، أنا أحيل إلى الأحكام والرؤى المتأصلة، تلك الموحى بها من موقع النص (ق)). هذان المستويان من المستحيل ببساطة أن نقارنهما، ويوجدان في تضاد: موثوقية الخلق الإلهي هي مرتبة، في حين أن موثوقية الخلق البشري هي من مرتبة أخرى تمامًا.

إن مضمون الوحي، كما يقول النص (ق)، ليس نقلًا (فنيًّا) للواقع، لكنه وصف جوهري وموثوق بشكل مطلق له. من هنا يكون غير ممكن، يضيف النص (ق)، بالنسبة لهذا الواقع ألا يكون دومًا قد كُشف بوصفه جوهريًّا نفس المضمون أو المعنى. إن التنوع الغني من النصوص التي تنتمي إلى أهل الكتاب، وإلى الأديان الأخرى يدل على تطلعها نحو الأصالة أو الموثوقية في جوانب أساسية كثيرة من المضمون، الذي يدل بدوره، إلى افتراق ابتعاد نسبي عن موثوقيته[1]. إنه يستتبع أن كل الديانات الأخرى ونصوصها،

(١) إنني استعمل الاسم Text المبدوء بحرف كبير للإشارة إلى نص القرآن. مع ذلك فإنني أستعمل الاسم (text) مع الإشارة إلى ديانات أخرى بالمعنى اللاحرفي الواسع جدًا للكلمة: هذا المعنى ينتمي إلى حقلي علم الدلالة والفيلولوجيا، فـ text بالأحرف الصغيرة يشير هنا إلى كل وحي أو كل مصدر ديني، سواءً كان شفهيًا أم مكتوبًا. رغم كل شيء، فإن القرآن قد أوحي به إلى النبي في شكل شفهي ولم يتخذ شكله كنص بمعناه الحرفي إلا في وقت لاحق.

بالمعنى الأوسع لهذا المفهوم، هي أصلية بلغة الأصالة البشرية. لذلك، يظهر النص (ق) مع ادعاءات واضحة بمواصلة التاريخ. الذي يضيف معاني ومظاهر متعددة إلى سياقيته. في الحقيقة، إن هذه السياقية مطلقة، نظرًا إلى أنها تأخذ كلية التاريخ كأوسع سياق لها، من ناحية، وتخلق بشكل متزامن السياق نفسه، من الناحية الأخرى. هذا المظهر يحدث «التبعات الشعرية» المؤثرة للنص (ق).

يقيم النص (ق) نوعًا من العلاقة الحوارية مع الثقافات والديانات القائمة، وليس فقط مع ثقافات وديانات شبه الجزيرة العربية؛ إنها حوارية بشكل تعاقبي وبشكل تزامني. هذا هو أصل السمة الجوهرية، التي يمكن بلغة العلم المعاصر أن ندعوها الاقتباسية والتناصية. إن القرآن يزخر بالحوار، على سبيل المثال، بدءًا من خلق الإنسان الأول (عندما يدخل الله حوارًا مع الملائكة وإبليس حول قراره (الله)) إلى مخاطبة النبي محمد. في ما بينهما يوجد عدد من القصص - مثل قصص النبي يوسف أو النبي موسى وفرعون - حيث يستشهد النص (ق) بالأبطال ما قبل التاريخيين بالإضافة إلى «المؤلفات» ما قبل التاريخية، كتلك التي في التوراة والإنجيل والألواح السبعة (الصحائف)... الخ. بالطبع لا يمكن تسمية مثل هذه العلاقة اقتباسًا إلا بشكل شرطي، نظرًا إلى أن النص (ق) لا يقتبس هذه المؤلفات Corpora حرفيًّا أو بوصفها كمرجعيات، بل بوصفها، بل يحولها بشكل عميق ويعيد ترتيبها ويدخلها في بناه الخاصة به، على مستوى الإيديولوجيا والشكل. بشكل ضمني، من موقع النص (ق)، لا يقتبس بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل يطمح إلى مراجعة الاقتباسات، مستعملًا قوة الحجة. مع ذلك، لما كان التركيز هنا على السياق (ق) وحقيقة أن التاريخ يضم المؤلفات المختلفة التي يتواصل النص (ق) معها، فيمكننا أن نتحدث حول اقتباسيته، حتى لو فهمت شرطيًّا. هذا هام من جانب الشعرية، نظرًا إلى أن قسمًا كبيرًا من مضمون وبنية النص (ق) يقوم على هذا النمط من الاقتباسية. في الحقيقة، إن هذه الاقتباسية تعمل في التناصية، حيث لا يمكن اختزال التناصية فقط إلى علاقة النص (ق) بـ (المقدسة الأخرى) بالمعنى المعاصر للمصطلح. مع ذلك، يدمج النص (ق) عددًا من النصوص الأخرى بطريقة متماسكة شعرية، وهو ما أحيل به ليس فقط إلى المعنى

الحرفي لكلمة «نص» – كنص مكتوب – بل بالمفهوم الأوسع المشروح سابقًا (في هذا المقال). إن تناصية القرآن مؤثرة بشكل ملحوظ، نظرًا إلى أنه يدمج النصوص المقدسة الأكثر صلة به في التاريخ. مع ذلك، فضمن هذه التناصية، يمكن النظر إلى اقتباساته بطريقتين. إذا نظر إلى اقتباسيته من موقع البحث الأدبي والثقافي الضيق – وليس من وجهة نظر دينية (مسلمة) – عندئذٍ تظهر كاقتباسية بالمعنى المعتاد: علاقة اقتباسية بنصوص أخرى ليست موثوقيتها موضع شك. الثانية، إذا نظر إلى اقتباسية من موقع مسلم – مؤمن، عندئذٍ فإنها تكف عن أن تكون اقتباسية بالمعنى المعتاد وتصبح اقتباسًا ذاتيًّا (من الذات) autocitation. أي، يبني النص (ق) اقتباسه بالنسبة إلى نصوص، مصادر أخرى باعتبارها غير موثوقة وبحد ذاتها، غير جديرة بصدقية الإيديولوجية. إن النص (ق)، غير المألوف كما قد يبدو، في الواقع يقتبس ذاته، أو النص البدئي prototext، لأن هذا شرط موثوقيته الإلهية. بما أنه مكرس بوصفه الوحي الذي يصوّب، للمرة الأخيرة، تحريفات النبوءات (النبوات) الأقدم، فإنه يستعيد الاقتباسات بموثوقيتها، مستعملًا هذا النمط من الاقتباسية لتعريف النصوص الأخرى بأنها منحولة apocryphal. هذا الاقتباس الذاتي هو، بالطبع، غير مقبول من موقع النصوص الأخرى المموضعة عبر التاريخ، لكن النص (ق) ليس معنيًّا بذلك. علاوة على ذلك، يجري تقديم الاقتباس الذاتي كواحد من أهداف النص (ق) الرئيسية، نظرًا إلى أن هذا هو وسيلة لإثبات نوعية علاقاته بالنصوص الأخرى. إن مبدأ السياقية يرفع إلى أعلى مستوى ممكن.

بالحفاظ على مثل هذه التناصية والعلاقة الاقتباسية بالنصوص المقدسة الأخرى، فإن النص (ق) «يعزز» بشكل فريد التاريخ المقدس hierohistory والتاريخ كمتصل Contiuum تقطعه نصوص أخرى في التاريخ تصبح محددة بتواريخ وحيها (نزولها). إن النص (ق) يدمج بشكل فريد في بنيته الخاصة به نصوصًا مما تدعي الديانات الموحاة (المنزلة) التي سبقته. على سبيل المثال، إنه يزخر باقتباسات حول موسى وإبراهيم وداوود وأنبياء آخرين، ويتواصل مع كل هذه النصوص بأسلوب فريد، في حين أن هذه النصوص لا تحافظ على المستوى نفسه من التواصل في ما بينها،

بالأخص (ليس) مع القرآن؛ هذا لأن القرآن قد جاء بعدها، وأصبح التاريخ مقطعًا بما يتناسب مع عجز هذه النصوص عن التواصل المتبادل. على سبيل المثال، بالإضافة إلى عدد من الأغراض البنيوية والإيديولوجية، فإن المهمة الهامة التي يعهد بها إلى قصة موسى البارادیغمية (النموذجية الإشارية) هي تأكيد استمرارية كلٍّ من الوحي والتاريخ نفسه، وكل ذلك يتم تحقيقه بواسطة التناص.

إنه، إذ أصبح بذلك نصًّا فائقًا (ق) Hypertext، بين أشياء أخرى، يؤكد نقطتين هامتين[1]. الأولى، إن النصوص التي يتواصل معها بلغة الاقتباسات والتناصية لا تمتلك القدرة على التنظيم التناصي من مرتبتها الخاصة بها – التعاقبية والتزامنية – كما أنها لا تمتلك نفس العلاقة بتمييز النصوص الأخرى كما يمتلك النص (ق). بالتأكيد، إنها أيضًا متآلفة جيدًا مع مبدأ العمارة التناصية، لكن بمدى أضيق بشكل ملحوظ من النص الفائق. كما ذكرت سابقًا، فإن النص الفائق (ق) يمتص النصوص من كل الاتجاهات متبعًا المبدأ الخاص للاقتباس الذاتي. هذا النمط من العمارة يعطي نتائج هائلة على مستوى الإيديولوجيا. وبهذا يؤسس النص (ق) شرطًا أساسيًّا حيويًّا من أجل مجادلة كونته الإلهية – وهو أن موثوقيته أبدية ودائمة. النقطة الثانية، إن النص (ق)، متبعًا المبدأ نفسه، يستعمل تناصيته الخاصة ليُمايز مستوى سيقنته عن مستوى سيقنة النصوص الأخرى. أي، إن النصوص الأخرى تمتلك درجة منقوصة من السياقية، تتناسب مع تخطيطها في التاريخ الذي تقطعه هكذا، مؤثرة على مساره فقط لدى انتقاشها فيه. لذلك، فإن النص الفائق (ق) يتغلب بشكل ناجح على هذه الاختزالوية من خلال التناصية التي نوقشت حتى الآن: بعزيمة وبشكل واضح، ينشر شبكته فوق التاريخ النصي والمقدس الكاملين.

يمكن إقامة اعتراض ممكن على فهمي للمستويات المختلفة من التناص بناء على حقيقة أن النصوص الأخرى (كالكتاب المقدس، على سبيل المثال) تمتلك أيضًا تمكنًا

---

(١) يستعمل مصطلح hypertext بمعنى مختلف اليوم – كمظهر مستقل من التناصية، في الحقيقة، تحققها التكنولوجي الأقصى»، مرتبطًا باستعمال تقانات المعلومات (من أجل المزيد اقرأ: ,Marin Katnic-Balkarsic stilitika مع ذلك، أعتقد أن هذا المصطلح يمكن استعماله هنا بالمعنى الذي أشرحه
Liiljan, Sarajevo، 2001, P. 296.

من مبدأ التناص، لأنها تستخدم الاقتباسية لإقامة روابط مع النصوص التاريخية الأقدم. هذه حقيقة غير قابلة للنقض– مثلما هي تناصيتها – مع أن الفرق، على كل، يكمن في «مدى» و«نوعية» تناصها، الذي يقود، بدوره، إلى تبعات أخرى. يمتلك النص الفائق (ق) الميزة الحاسمة، ميزة كونه يأتي الأخير في مسار التاريخ ويمكنه أن يستعمل هذا الموقع بالعودة إلى النص (ق)/ الحوار (ق) حول خلق الإنسان الأول – بتعريف درجة موثوقيتها وإنجازاتها فإنه أيضًا يشرح عبر التاريخية. وبفعل ذلك، يشرح أيضًا امتطاطها رجوعًا إلى بداية الزمن، مستعملًا التناص لدعم هذا الشرح في الوقت نفسه.

إن لاقتباسية وتناصية هذا النص (ق) وظائف متعددة يتم إنجازها بشكل متزامن ودائمًا في الاتجاه نفسه. إنني هنا مهتم بالدرجة الأولى بوظيفتها الشعرية. أي إن اقتباسية وتناصية النص (ق) لا تعملان فقط على مستوى البنية الأدبية: إنهما تؤديان مهمتهما على هذا المستوى أيضًا، لكنهما تتخذانه فقط كأساس متين لأجل مزيد من السعي وراء الهدف النهائي – وهو هدف إيديولوجي. هذا النص (ق) المقدس ليس محصورًا بالإطار الجمالي فقط؛ فمن خلاله وبالاغتناء به، ينطلق النص (ق) إلى إطار الإيديولوجيا، ليلقي ضوءًا خاصًّا من هذا المنظور على الطريق الكامل خلفه، وعلى بنيته الأدبية والجمالية. مع ذلك، قبل شرح أهمية مثل هذه الإضاءة، ينبغي أن أشير إلى أن مجمل «مجموعة الأدوات الشعرية» في حقل الاقتباسية والتناصية يخدم عزم النص (ق) على إثبات فكرة استمراريته وموثوقيته عبر التاريخية. هذا واحد من أهدافه الرئيسية. علاوة على ذلك، إن هذا هام أيضًا من منظور شعري. فالمرء، لدى قراءة قصة موسى، يمكنه أن يثمنها بناء على مستوى أدبي، إذ يذهل من بنيتها الأرابسكية وتوزعها عبر أجزاء مختلفة من النص (ق)؛ مع ذلك، فإن النص (ق) لا يتوقف عند هذا المستوى من التلقي، عندما يقول: (مثل القوم الذين كذبوا بآياتنا فاقصص القصص لعلهم يتفكرون[1]. إنه يعني أن النص (ق) يشترط أن يتم تجاوز التلقي

---

(١) القرآن، السورة ٧: الآية ١٧٦، كل المقتبسات من القرآن في الطبعة الإنكليزية للكتاب مأخوذة من ترجمة القرآن إلى الإنكليزية من قبل ج. م. رودويل، J. M. Rodwall, Phoenic, Orion House, London ,1994

الأدبي والجمالي، في حين يفرض اشتراطًا آخر – اشتراطًا ذا طبيعة ابستمولوجية (معرفية). بعبارة أخرى، ثمة قصص مسرودة في النص (ق)، لكن مهمتها هي أن تقدم الفكرة التي يمثلها الكتاب (ق) بأكمله. في هذه السيرورة تعمل الاقتباسية والتناصية بطريقتين مختلفتين. فمن ناحية أولى، تكونان العنصرين الأساسيين للنسيج السردي، الذي يجعلهما فاعلتين بشكل حيوي في التنظيم الأدبي والجمالي للنص (ق). ومن الناحية الأخرى، مع ذلك، فإن للاقتباسية والتناصية مهمة دعم محاججة النص (ق) على مستوى إيديولوجي: (مهمة) تقديم الدور الحاسم والحيوي للتوحيد الإسلامي، والردة، والعنف، الخ. من موقع النص (ق)، فإن هذا يشمل التاريخ الكامل الجوهري، وليس نقله (الفني) إلى قصة.

لقد قلت قبل الآن إن النص (ق)، من منطلقه الأعلى، أي مستواه الإيديولوجي، يلقي ضوءًا استثنائيًا على كامل الطريق خلفه، كما يلقيه على بنيته الأدبية والجمالية. هذه هي الكيفية التي يبدو بها هذا الاتجاه – من سرد القصة نحو معناها النهائي – يعطي القارئ شعورًا بأنه (اتجاه) طبيعي، ما يجعله أكثر فعالية، لأن تحققًا realization هامًّا جدًّا ينتظر القارئ وراء السردية narrativity. إن الاقتباسية والتناصية تخدمان، بالفعل، تأكيدًا تامًّا لهذا الاتجاه. هذا الاتجاه والبنية يجعلان القصة مثيرة للاهتمام، يزودانها بحيوية حبكتها. مع ذلك، فإن الاتجاه هو النقيض تمامًا لموقف المؤلف (ق). أي، إن المؤلف (ق) يستعمل الشكل ليحضن فيه الفكرة (ق) التي يتعين على القارئ أن يتبناها. بعبارة أخرى، إن الفكرة (ق) هي الهم الأول للمؤلف (ق)، إنها محورية للإجراء برمته، وهو (المؤلف) يهبط من الفكرة (ق) نحو الشكل. باتخاذ طريق الاستدلال، حقق النص (ق) إعكاسًا للتراث العربي – الإسلامي، الذي كان محكومًا بالشعرية الاستقرائية على مدى قرون. يصبح جليًّا أيضًا أن النص (ق)، بالانتقال من الفكرة نحو الشكل، إنما يضمن مواظبة الفكرة عبر التاريخ، مواظبة الفكرة التي نتكشف فقط في أشكال مختلفة ملائمة لسياقات مختلفة – من الفكرة، على سبيل المثال، المحتواة في نص الألواح (الصحائف) The plates إلى الوحي القرآني. هذه الأشكال، مع ذلك، لم يتم التخلي عنها كليًّا، أو أنها لم تبطل كليًّا. هذه حقيقة جديرة

بالملاحظة. أي ، إن الأشكال قد تمت قولبتها فقط في أزمنة مختلفة، لكن – من موقع النص (ق) – لا يمكن أن يكون هناك أي ذكر لطمسها. لقد وجد على الدوام معنى محدد للاستمرارية، بغض النظر عن تنوع الأشكال، تحديدًا لأن قوة الفكرة، كونها قد بقيت بشكل جوهري سليمة، قد حفظتها في مدار كل أشكال تكشفها. هذه ميزة مطلقة لشعرية النص (ق) الاستدلالية. لأن النصوص أو الأشكال الأخرى التي تكشفت فيها الفكرة كانت معرضة بشكل دائم للقوى الطاردة المركزية (النابذة) – حتى تلاشيها الممكن في أعماق الماضي – في حين أن الفكرة مارست قوة جابذة (جاذبة مركزية)؛ هكذا، في فترات حرجة من تحريفات النص، كان يكشف دائمًا في أشكال جديدة، مقيِّمًا مثل هذه العلاقات الوثيقة مع الأشكال والنصوص الأخرى بحيث إنه طوَّر كونًا، أو متصلًا تاريخيًّا قويًّا. إن إعطاء الأفضلية لشكل بعينه، أو استخدام تحويل شعري، ما كان أبدًا ليثمر نتيجة. فالتناص هو ذو الأهمية القصوى هنا. أي، إن الحقل الجاذبي للفكرة عبر التاريخية يضم عددًا من الأشكال/ النصوص، لذلك من الطبيعي فقط أن نص القرآن سيستعمل التناص: إنها طريقة مميزة لتسليط الضوء على قوة وأهمية ومواظبة الفكرة، ولتغليب صوت واحد على تنافرات أصوات النصوص. بالتالي، يستتبع ذلك أن التناص هو في جوهر النص (ق). مع ذلك، ثمة شيء ما غير اعتيادي يسري من خلال تناص النص (ق) المقدس، شيء ما يمايزه عن نصوص كثيرة أخرى تتميز أيضًا بالتناص، ويميزه بالأخص عن نصوص ما بعد الحداثوية الأدبية.

إن الاقتباسية والتناصية، في الفن الأدبي، تؤيدان أو تدحضان النصوص التي يتم بناؤها في عمل جديد من (أعمال) الفن. وفي الوقت نفسه فإنها (النصوص)، بدورها، تؤيد العمل الناشئ. من هنا، فإن علاقة استحسان أو استهجان تدخل في اللعب هنا، رغم أنها علاقة تصون استمرار التراث وتجلب الثقافة بأكملها إلى الصدارة مرة أخرى، منقذة إياها من نسيان الذات أو التفكك في الفضاء والزمن. إن الهدف من التناص في هذا النص (ق) المقدس، مع ذلك، هو توصيف النصوص الأخرى بأنها مزيفة، غير موثوقة، منحولة، محرَّفة، ..الخ. وتثبيت موقعه الخاص في مقابل الخواص

المميزة لمثل هذه النصوص. لذلك، فإن النصوص الأخرى، تمتلك قيمة مختلفة هنا: في الشكل الذي وجدت به في زمنها، تمثل تحريفًا غير مقبول للنص (ق)، الذي يطمح إلى إثبات الحقيقة بشكل مطلق. هذه النصوص هي بالتأكيد جزء من تراث، من ثقافة في التاريخ، لكن الأجزاء الهامة من مضمونها هي سلبية negativistic في ما يتعلق بمضمون هذا النص، الذي تُستدمج فيه من خلال التناص فقط لكي تُمايز وفقًا لعلاقتها بالحقيقة. هذا يقتضي بشكل واضح علاقة بالاقتباسية والتناصية مختلفة تمامًا عن تلك (العلاقة) التي توجد في الأعمال الأدبية. يكمن الاختلاف في نوعية علاقتها. ففي نص أدبي قائم على مبدأ الاقتباسية والتناصية، فإن الصدقية لا صلة لها بالموضوع ويصبح تحول شكل الاقتباسات مبدأً ضروريًّا لأجل مثل هذا المبنى التناصي لكي يحقق التحامًا فعالًا ومؤثرًا من الناحية الجمالية مع البنية الجديدة التي تبدو، كنتيجة، مثل نسيج متين. فالشكل هو ذو أهمية قصوى هنا، بالتناسب مع اللامبالاة إزاء النوع من الموثوقية والصدق الذي يشجعه هذا النص (ق) المقدس. إن النص (ق) المقدس لا يسعى وراء التراث، أو الثقافة في التاريخ، كهدف أولي أو مطلق له (كما هو الحال مع النصوص الأدبية)، بل، بالأحرى، يؤيد الفكرة على امتداد متصل التراث، أو الثقافة. إن الثقافة برمتها قد كدحت دومًا في مسعى لنقل الفكرة. إن تاريخ العالم هو إلى حد كبير تاريخ هذه المساعي والكدح، تمامًا مثلما أن الخصال المميزة للثقافات تنشأ من العلاقات المختلفة بالفكرة. من هنا، فإن النص (ق) المقدس المحلَّل هنا يتم إدراكه من خلال شعرية استدلالية وهو يوجد ليكشف الحقيقة، وليس ليلهم المخيلة أو النزعة الجمالية أو الانغماس الأقصى في إغراء الشكل. مع أنه لا يعتبر نفسه فنًّا. لذلك، فإن تحويله للنصوص الأخرى لا ينتهي في مضمار الأخلاقي: إنه يستخدم الاقتباسية «ليُخضع» نصوص أخرى لحقيقته وليس للتخييل الفني. على سبيل المثال، في قصة موسى يمكننا أن نميز عناصر كثيرة للقصة نفسها من نصوص مقدسة أخرى (وعدد من النصوص اللامقدسة)؛ مع ذلك، فإن النص (ق) «يعتنقها» ليس فقط ليؤدي الوظائف الجمالية ووظائف التسلية للقصة (رغم أن القارئ يجد هذه ثمينة أيضًا) بل، في المقام الأول، ليسلط عليها ضوء حقيقته الشديد.

ثمة شيء ما آخر مثير للاهتمام نوعًا ما في الاقتباسية والتحويل الشكلي. وهو، أن النص (ق) يستشهد بذاته أيضًا في بعض الأحيان، لكنه يستعمل التحويل الشكلي دومًا عندما يفعل ذلك. دعوني أعود إلى قصة موسى مرة أخرى: موتيف العجل الذهبي، على سبيل المثال، يتكرر ست مرات (بعض الموتيفات تتكرر حتى بشكل أكثر تواترًا)، لكنه يتكرر دومًا في بيئة نصية جديدة. تكون الاقتباسية مزدوجة هنا: فمن ناحية أولى؛ إنها تقوم على النصوص المقدسة الأخرى في حين أنها، من الناحية الأخرى، تلجأ أيضًا إلى الاقتباسية الذاتية – التكرار الجزئي لنفس التراكيب ضمن الموتيف نفسه.

لا يمكن للمرء سوى أن يستنتج أن تناصية النص (ق) هي شاملة. إنها تكشف عن نفسها على مستويات عديدة: الديني، السوسيولوجي، الأدبي، الخ. فالاقتباسية والتناصية هما «أداتان» غير قابلتين للاستبدال لأجل الحفاظ على سياقيته الكلية.

مع ذلك، يجب تكريس اهتمام خاص للنوع من سيقنة النص القرآني المحققة في التراث الأدبي التي يبني القرآن علاقة لافتة وديناميكية جدًّا بها بلغة الإيديولوجيا، مؤثرًا بشكل خاص على شعرية وإنتاج مجمل الأدب العربي القديم.

****

الفصل الثالث

تقدم النص القرآني على التراث

وجد القرآن تراثًا أدبيًّا غنيًّا باللغة العربية، كان قد حقق قبلئذٍ درجة من الكمال التفني. إن مجموعة القصائد الذهبية السبع (المعلقات) قد مثلت تألق هذا التراث في اللحظة التاريخية لتقدم القرآن باتجاهه. فقد عبَّر أهل الجزيرة العربية عن عبقريتهم في الشعر من خلال الإنتاج والنوعية اللذين تجاوزا بشكل لا يمكن تفسيره المستوى العام لثقافتهم وحضارتهم في ذاك الوقت. كانت الثقافة العربية ثقافة الكلمة التي وجدت تعبيرها في الشكل المكتمل فنيًّا في وقت مبكر يعود إلى القرن الخامس أو السادس الميلادي. مع ذلك، فإنه لم يمثل فقط فنًّا يستجيب للحاجات الجمالية للعرب (سكان الجزيرة العربية)، ينقل الواقع كما يفعل الفن عادة: لقد مثَّل الشعر في شبه الجزيرة العربية حالة ذهنية عامة، بحيث إنه قد أثر بعمق على واقع وتاريخ هذا العصر البطولي الذي كان فيه الشعراء هم أبطال من المرتبة العليا. فالزعماء القبليون والرعاة القبليون على حد سواء كانوا مسحورين بالشعر، ويفتخرون به على قدم المساواة ويمكنهم أن ينظموا شعرًا ذا نوعية متكافئة. كان هذا شيئًا غير ملحوظ لدى الشعوب الأخرى: كانت النخبوية العربية ولاحقًا، النخبوية الشعرية العربية شاملة. علاوة على ذلك، في هذا العالم أثبتت الكلمة أهميتها البارزة على مستوى آخر، كان طبيعيًّا فقط بالنظر إلى التثمين العام لجلالها. أي إن الجميل والكلمة التي يتكشف فيها قد رُفعا إلى مستوى الدين والسحر في الوقت نفسه، بحيث إن الإخلاص الكامل للشعب برمته للكلمة لم يأت مفاجئًا. نظرًا لحميمية الشاعر الاستثنائية مع الكلمة، فقد كان يقوم بدور الكاهن القبلي. إن سلطة الكلمة الشعرية قد حققت له مكانة

خاصة بين قومه – مكانة الوسيط بين القوى المتلقية والقوى العليا. في هذا السياق، من المعقول الحديث عن سحر الكلمات بالنسبة للعرب الجاهليين وبالتالي، عن المكانة الممتازة للشعر في مقابل كل الفنون الأخرى. هذه المكانة الخاصة لأجل الشعر لم يُطح بها مع العرب، بغض النظر عن حقيقة أن القرآن قاطع التراث بشكل ثابت في هذه البقعة بالذات. علاوة على ذلك، تظهر مواظبته أن التراث لن يتلاشى بالكامل أبدًا، بغض النظر عن قوة الانفجار التي يمكن لنصوص ذات قوة هائلة، كالقرآن، أن تحدثه داخله. حتى بعد أن ظهر القرآن على المسرح، بقي الشعر شكلًا لا يضاهى من التعبير الفني لدى العرب. صحيح أن الشعر كان عليه أن يستسلم لوظيفته الكهنوتية الوسيطية، لكنه ظل يحتفظ بمنزلة في العبادة: عبادة الكلمة، خصوصًا الكلمة الشعرية، لا تزال جلية في الوطن العربي. لذلك، فإن التراث، المتكيف مع الوضع الجديد الذي خلقه القرآن، نجح في الالتفاف على ذلك في فجر الإسلام؛ من هنا، فإنه من المشروع فقط أن نتحدث حول تحويل الثقافة وإعادة تنظيم بعض المواقع، وليس من المشروع بأي حال من الأحوال الكلام حول اضمحلال التراث بحد ذاته.

لقد قاطع القرآن، بشكل قوي جدًا، وبعزيمة التوحيد هذا الجزء الحيوي بالضبط من الكينونة العربية من زوايا عدة. إن نصه يعبر عن موقف من الشعراء والشعر في عدد من الأمكنة، ما يجعل من المشروع السؤال عن السبب في أن نصًّا مقدسًا بمثل هذه الأهمية الهائلة مهموم بشكل صريح وبشكل ضمني بالشعر إلى مثل هذا الحد. رغم أن المقاطع السابقة توحي قبلًا بالجواب، فإن هذا الوقع للقرآن ينبغي تطويره أكثر، بما أنه يعنى بالمواجهة المحتومة مع التراث كما وجده القرآن، كما ينبغي تطويره من أجل التراث لكي يأخذ شكله على مدى مئات السنوات في الحقل الجاذبي لهذا النص (ق).

إن العلاقة بين التراث والقرآن ينبغي دراستها على مستويين: على مستواهما الإيديولوجي (المضمون) وعلى مستوى الشكل الذي يتم فيه تواصل مضمونهما. من الواضح أن هذين المستويين غير مفصولين ميكانيكيًّا، بل بالأحرى يُدركان على أنهما في وحدة، في كل من النص القرآني وفي القيم التقليدية العليا. كانت المواجهة

دراماتيكية للغاية بحيث إن التراث بأكمله، كله باستثناء التراث الحماسي والمكتفي بذاته حتى ذاك الوقت قد سكت لبعض العقود، مستنبطًا طريقه للبقاء. من الموقع العريض ليومنا هذا، نعرف الآن أن التراث قد نجا، بدهاء شديد للغاية. رغم أنه كان عليه أن يتخلّى عن بعض المسلّمات الشعرية أمام شعرية القرآن.

١ - القرآن يواجه الشعر على مستوى الإيديولوجيا

الشاعر المسوس والنبي الأمين:

لم يكن شعر العرب الجاهليين فنًّا في سبيل الفن، ولا كان فنًّا في سبيل الجمالية، رغم أنه كان مهووسًا بالشكل بحيث إنه من المشروع أن نتحدث عن مكون فيلوتقني Philotechnic لهذا الشعر: كان مفتونًا بشكله الخاص به، وبسبب وجيه، نظرًا إلى أنه كان قد طور شكله إلى (جد) الكمال. مع ذلك، فإن هذه القصة ستناقش بتفصيل أكثر في الفصل التالي. دعونا الآن نقول فقط إن السبب الرئيسي لمواجهة القرآن الجدية مع الشعر لم يكن شكله – رغم أن القرآن يثبت تفوقه على هذا الجانب من الشعر أيضًا؛ فالمواجهة بين النص (ق) والشعر، على العكس، قد حدثت بالدرجة الأولى على مستوى الإيديولوجيا. إن النص القرآني – وفقًا لشروحاته – لم يظهر في التاريخ ليبطل الشكل الشعري العربي، بل ليهزم البعد الإيديولوجي للشعر، في حين أن النص (ق) المدعي التفوق على مستوى الشكل أيضًا خدم حجة إلهية «ملازمة»، إلى درجة لا يمكن معها فصل هذين «القطبين» للعبارة نفسها.

لقد ذكرت سابقًا أن الشعر كان يتمتع بمنزلة وسيلة (إعلامية) medium خاصة. وقد عرّفه هذا بوصفه إيديولوجي الطابع على نحو بارز: رغم قوة الكلمة في الشكل، فإن الشاعر يتواصل مع قوى فوق طبيعية، يمكنه بالفعل أن يسترضيها بفنه. هذا يقتضي، بالطبع، أن هذه القوى العليا هي أيضًا متقبلة جدًّا للكلمة، أو بشكل أدق، للكلمة المكسوة بشكل بارع بالشكل. في هذه المرحلة من الشعر – عندما كان الشعر، بطريقة هيغلية، وثيق الارتباط بالدين، كأداة ملحوظة للمعرفة الحدسية – كان للشعر بضع وظائف هامة بالنسبة للعرب ما قبل القرآن: فقد خدم حاجاتهم الجمالية؛

وعزز إدراكهم للاحترام الشخصي والقبلي وخدم كسخرية فعالة من العدو؛ لقد خلد ذاكرتهم الجماعية العالية التطور وأنسابيتهم genealogy، ورعى الحساسية العظيمة للناس الذين نجحوا، في شروط واقعهم البالغة القساوة، في توليد شعر بارع كملاذٍ لأجل حاجتهم الزائدة إلى التخييل والمخيلة. باختصار، كان الشعر يعني كل شيء لهم وبالضبط لأنه كان يعني كل شيء لهم، نجح في إحراز منزلته الدينية من هذا المستوى: كان الشاعر هو الكاهن أو الشامان القبلي؛ أصبحت كلمته الشعرية إلهية عندما مثّلت شيفرة لا يمكن استبدالها لأجل الاتصال بالآلهة الذين كانوا يُسرُّون بالشعر أكثر مما يسرُّون بأي شيء آخر. بما أن العرب كانوا يؤمنون بالعبادات المتعددة الآلهة ويتبعون عادات وثنية – من العداوات الدموية الوحشية إلى دفن أطفالهم الإناث أحياءً (وأد البنات) – كان المعنى الضمني لذلك هو أن الشعر وثيق الارتباط جدًّا بالوثنية، بالإضافة إلى أن موقعه الإيديولوجي كان قويًّا جدًّا وبالنتيجة، يستحق معاملة لائقة. هذا هو السبب في أن القرآن انقض على الشعر بهذا الشكل الذي لا هوادة فيه. لهذا، فإنه قاطع الشعر من فوق – في مستواه الإيديولوجي، عارفًا أنه بإقصاء هذا المستوى، من خلال الاستدلال deductin، فإنه سيهبط بالشعر إلى الدائرة التي ينتمي إليها، كما أنه سيضعضع الإيمان بالقوى الخارقة للطبيعة والصفة الوسيلية medial للشاعر – وهو إيمان ليس نموذجيًّا للعرب وحدهم بل، إلى درجة أكثر أو أقل، لكثير من الشعوب والثقافات الأخرى – من ربات الشعر muses الإغريقيات إلى «الزهرة الزرقاء» للرومانتيكية. حتى في يومنا هذا، لا يزال الشعر يحمل في «جيناته» ذاكرات هذه الأزمنة التي لا يمكن استعادتها.

مهما يكن، فإن القرآن هبط على المسرح قاصدًا أن يضع حدًّا للتكافل بين الشعر والدين، وأن يفرقهما بشكل واضح: وفقًا للقرآن، فإن الشعر ليس قادرًا على الوصول إلى الحقائق الدينية وتُعرف مواظبته على السعي وراء هذه الغاية بأنها هرطقة من المرتبة العليا؛ فالشعر يجب أن يخلي طريق التنوير الديني وأن يبحث عن بؤر واتجاهات مختلفة. بهذا المعنى فقط تم «تجريد» الشعر من «رسالته» من قبل القرآن، مع أنه لم يدفن بشكل فعلي أبدًا – سوى أنه ارتدى حلة جديدة، أخذ استراحة جيدة وإذ كان ملهمًا بمعنى جديد، ازدهر في شكل جديد في الثقافة العربية – الإسلامية بوصفه أحد أغنى زخارفها.

إن جل ما نعرفه عن الطموحات الإيديولوجية الموثوقة للشعر الجاهلي هو من القرآن نفسه. أي، إن البعد الإيديولوجي لهذا الشعر لا يمكن فهمه تمامًا منه وحده، نظرًا إلى أن الشعر الجاهلي كما نعرفه هو إشكالي بلغة الموثوقية: فقد تم تناقله كتراث شفهي لقرون عدة، ولم يدون إلا من قبل الفلاسفة الإسلاميين، الذين ربما أخذوا على عاتقهم تجريده من طابعه الوثني بطريقة ما.

في عدد من الأمكنة يحذرنا القرآن أن نصه ليس شعرًا وأن النبي محمد ﷺ ليس شاعرًا، قاصدًا ضمنًا دور الشاعر في حقل الدين. تقدم الآيات التالية بضعة استشهادات نموذجية:

﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾[١]. هكذا يصرح القرآن بشكل قاطع ناقضًا اعتراض العرب بأن النبي شاعر. فالنبي لا يحتاج إلى الشعر للتواصل مع الله أو لممارسة تأثير حاسم على البشر. يستنتج من هذه الآية أن الشعر، في ذاك الوقت، كان يمتلك بشكل واضح المكانة التي ناقشتها من قبل – كان الشعراء بشكل واضح يُستدعون إلى الآلهة بواسطة الكلمة الشعرية، بحيث كان للشعر تأثير قوي على الناس في هذا المضمار. إن الآيات المتصلة بهذا السياق تخبرنا بطبيعة الشعر بلغة التنوير الديني والأفعال الدينية عمومًا. يكمل القرآن العبارة السابقة بكلمات لا تترك مجالًا للشك: **إن هو (الكتاب) إلا ذكر وقرآن مبين**[٢] الكلمة المفتاح في هذا الجزء من الآية، نظرًا إلى أنها تفسر بشكل يناقض مفهوم الشعر (sir) هي كلمة مبين. هذا يعني أن الشعر، في حقل الدين، يوصف بأنه غامض، مبهم، خيالي؛ لذلك، فإن إدراكه الحسي غير موثوق وخادع في غموضه، ما يكشف الشعر نفسه بوصفه وهميًّا بشكل جوهري.

في مكان آخر يقول هذا النص: ﴿**إنه لقول رسول كريم/ وما هو بقول شاعر قليلًا ما تؤمنون/ ولا بقول كاهن قليلًا ما تذكرون/ تنزيل من رب العالمين**﴾[٣].

---

(١) القرآن، سورة يس، الآية ٦٩.

(٢) القرآن، سورة يس، الآية ٦٩.

(٣) القرآن، سورة الحاقّة، الآيات ٤٠-٤٣.

هنا لدينا التعارض بين عبارة **رسول كريم**، من ناحية أولى، وعبارتي «**قول شاعر**» و«**قول كاهن**» من الناحية الأخرى. فالنبي يستحق كل التكريم من حيث الموثوقية، في حين أن الشاعر - كما يُستنتج - غير موثوق وغير صادق: النبي في مهمة رسولية، ما يعني أن كلمته صادقة بالنسبة إلى مصدرها، في حين أن كلمة الشاعر مدَّعاة وبالتالي فهي غير موثوقة بالنسبة إلى الحقيقة.

- النقطة التي ينبغي ملاحظتها هنا هي أن هذه الآية تضع **الشاعر والكاهن** في المستوى نفسه، ما يؤكد بياناتي السابقة. الشاعر والكاهن هما في المستوى نفسه من حيث علاقتهما بالحقيقة. إنهما متساويان «وظيفيًّا»: إنهما وظيفتان متماهيتان في شخص واحد. إن عددًا من التوازيات النحوية في هذه الآيات تدعم البيان بواسطة اللغة والتركيب الشعري. فبالشعر بوصفه أداته الرئيسية، يكون الكاهن شخصًا نشاطه إيديولوجي بالدرجة الأولى، وهذا هو السبب في أن القرآن اتخذ مثل هذا الموقف المتشدد ضد الشاعر - الكاهن، أو الكاهن - الشاعر. إن الصفة التي استعملها العرب قبل القرآن مع كلمة شاعر هي النعت «مجنون» (ممسوس). هذه الصفة تحمل دلالات سلبية اليوم، لكن دلالاتها في ذاك الوقت كانت إيجابية. أي، إن كلمة **مجنون** (ممسوس) هي اسم المفعول المشتق من الجذر **جنّ**، الذي يعني «مسه الجن». لقد كانت الحالة العقلية الممتازة للشاعر التي تمسه (تتملكه) فيها قوى خارقة للطبيعة - الجن - هي التي تمنحه، بشكل مزعوم، الإلهام فوق البشري. فالإلهام كان حالة غير طبيعية، بحيث إن كلمة شاعر كانت تعتبر، وفقًا لذلك، غير مألوفة وخارقة للطبيعة. هذه الطبعة العربية لربات الشعر (الموزيات) الإغريقيات القديمات. وكمرادف لكلمة **جن**، كانوا يستعملون كلمة **شيطان**؛ هذه الكلمة أيضًا تحمل دلالات سلبية اليوم، أما في ذاك الوقت، فقد كان يُعتقد أن شيطانًا يهمس للشاعر في حالة الإلهام، ما يمكنه من أن يكون شاعرًا ممتازًا. من اللافت للاهتمام أن هذا الاعتقاد قد دام طويلًا، وإن بشكل متقطع بعد نزول القرآن، بحيث إن أحد أعظم الشعراء الأمويين، وهو جرير (٦٥٣ - ٧٣٣م)، أفصح عن مسّه الإبداعي من قبل الجن والشيطان. باتباع هذا الاعتقاد، كان العرب القدماء حتى يسمون أبناءهم باسم **شيطان**. من منظور اليوم،

من الصعب أن نفكر بواصف إيديولوجي أكثر شناعة، نظرًا لأن القرآن يعرّف الشيطان بصفات العجرفة والعصيان والإثم المشخصة. من منظور القرآن، لا يوجد عدو لله والإنسان أكبر من الشيطان. ثمة بالكاد أي شيء آخر يؤكد التضاد الإيديولوجي بين هذا الشعر والنص (ق) أفضل من هذه الكلمة والحقيقة التاريخية أو الأدبية والتاريخية، حول استعمال هذه الكلمة. إن النص (ق)، عندما يوازن الشعر، يعرض الحقيقة على النحو الأكثر تكرارًا كحجة له، أو الزعم أنها، خلافًا للشعر، واضحة بشكل كامل بالفعل. لهذا، في عدد من الأمكنة يؤكد القرآن بالحجة أن النبي أتى بالحقيقة (الحق). بالنتيجة، يعني هذا أن الشعر ككل لا يمثل الحقيقة، كشيء واضح، غير مبهم، وبحد ذاته، كإنذار وإرشاد. من المتعارف عليه، بما أن أسمى القيم الأدبية والجمالية تميز النص (ق) نفسه، إلا أنه أيضًا يحتوي بعض الأجزاء غير الواضحة والمبهمة: ﴿**الله نزل أحسن الحديث كتابًا متشابهًا مثاني**﴾[١].

هذا الغموض أو التكرار[٢] يحيل إلى بعض صور الكلام ومجازات النص (ق)، لكنه لا يحيل إلى أساس توحيديته monotheism، إلى أساسه ومنظومة معتقداته، الخ... بالمقابل، وفقًا للقرآن، فإن الشعر غامض كليًّا وغير موثوق عندما يقدم الحقيقة بالمعنى الديني للكلمة (الحق). هذا هو الفرق الجوهري بينهما. اللغة الشعرية التي يستعملها القرآن أيضًا، هي دومًا أكثر إيحائية ودلالية، لكن ما هو حاسم بهذا الخصوص هي الطريقة التي تقدم بها الفكرة. أضف إلى ذلك، من المهم الإشارة إلى الاتجاهات التي يتبعها كل من الشعر والنص القرآني. فالشعر يستخدم عددًا من الوسائل الوجدانية للغة الشعرية لكي يشير باتجاه «الحقيقة» من منظور الوجداني والعاطفي. «فالحقيقة»، إذًا، يجري تقديمها بشكل غامض وبشكل ذاتي تحديدًا بسبب التشرب القوي للوجداني. علاوة على ذلك، إن الشعر، كونه يُلقى، غالبًا أثناء طقوس محددة، فقد كان يمثل أداة هامة لأجل زيادة الشحنة العاطفية التي تقوي «المعرفة». لذلك، فإن الشعر اتخذ سبيلًا يمكن أن نسميه **طريق الاستقراء**: كانت «المعرفة»

(١) القرآن، سورة الزمر: الآية ٢٣.

(٢) إن كلمة (متشابهات) تلقى تفسيرات مختلفة. فالبعض يفهمها على أنها كلمة تعني «أجزاء غامضة»، في حين يعتبرها آخرون على أنها تعني تشابه بين بعض الأجزاء في النص (ق).

تُحقق من الشعر وعن طريق الشعر وكنتيجة، يمكن استنتاج أن درجة المعرفة قد كانت متناسبة مع درجة الجودة الشعرية. كانت النتيجة النهائية لذلك أن الشعر هو الذي يصوغ المعرفة، أو الفكرة، على هذا المستوى – وليس العكس.

– إن **القرآن** يلح على مساره المعاكس. فهو لا يحتاج إلى الشعر (الآية ذات الصلة بالموضوع تم اقتباسها أعلاه) ليعيد تقديم الفكرة: ليفعل ذلك يلجأ جزئيًّا إلى النص النثري– وجزئيًّا إلى نص يستعمل القافية والإيقاع (الوزن). الشعر ليس ضروريًّا لكي تنبثق الفكرة – الفكرة تتبدى في أشكال مختلفة من اللغة الأدبية، تبعًا لحاجاتها الخاصة بها. إن سبيل الاستدلال القرآني المعاكس ذو أهمية قصوى هنا لأن النص (ق) يأخذ شكله وفقًا لفكرة تكون مستقلة نسبيًّا عنه، أو مستقلة عن شكله، كما تكون واضحة على نحو كافٍ في ذاتها ولذاتها بالإضافة إلى كونها قوية بما يكفي لأن تتكشف في أشكال أخرى أيضًا. من هذا المنظور – باتباع سبيل الاستدلال – يكون النص شفافًا وواضحًا بنفس القدر الذي تكونه الفكرة. على سبيل شعري استقرائي، فإن اللغة الشعرية ليست قادرة على نقل الفكرة بتمامها ووضوحها: إنها تستنزف ذاتها في مساعي حثيثة لتضم شيئًا ما خارج قدراتها، وهذا هو السبب في أنها تتطلب من التلميح والمواربة والإبهام الخ. أكثر بكثير مما ينبغي. أما اللغة الشعرية للنص القرآني فهي، بالمقابل، حبلى بالمضمون ويمكنها وحدها أن تحمل كل ظلال المعنى الجليل. الشعر يسعى للوصول إلى الفكرة، في حين أن الفكرة في القرآن تنسكب إلى النص، ومن هنا الاختلاف في إيحائيتها: في حين يلجأ الشعر على الأغلب أو بشكل حصري إلى العاطفي أو الإيحائي لكي يصل إلى الفكرة، فإن القرآن يجعل الإيحائية أقل تعبيرًا في نصه، كما لا يمكن التعبير كليًّا عن الفكرة من خلال اللغة الشعرية.

– يتضح من ذلك السبب في أن القرآن يلح بهذا القدر على جمل مثل ﴿**لعلهم يتفكرون**﴾؛ (**لعلهم يعقلون**) أي، يعوِّل الشعر بشكل رئيسي على العواطف، على الإحساس، في حين تعول المحاججة القرآنية بقوة على العقل، على المنطق الذي ينجم عن مقاربته الاستدلالية. صحيح أن لغة وأسلوب القرآن يؤثران بعمق على عواطف المؤمنين أيضًا، وأن القرآن لا يستبعد «أدوات المخيلة» أيضًا، لكنه يعول على المنطق

البشري. في الحقيقة، في حين أن الشعر يحتكم إلى قطب واحد فقط من الكينونة البشرية – الذي يتضمنه المصطلح **شعور** – فإن القرآن، من الناحية الأخرى، يحتوي ويرعى كلي القطبين: المعرفة والشعور؛ ليصل عن طريق العقل وليعتنق عن طريق القلب. إن الاعتراف بموهبة بشرية واحدة فقط ورعايتها يؤدي إلى تشويه الإنسان. إن الآية التالية هي ذات مغزى خاص بهذا المعنى: ﴿**فذكرّ فما أنت بنعمة ربك بكاهنٍ ولا مجنون**﴾.[1] أي، أسبغ الله حظوة كبيرة، أو بركة على نبيه بتمييزه بشكل صارخ عن الكاهن، أو المجنون/ الممسوس؛ تنبغي أيضًا ملاحظة أن الاسم كاهن هو مرادف للاسم شاعر، وأن كليهما يوصفان بالصفة مجنون/ ممسوس (من قبل جني أو شيطان). لهذا فإن كلًا من الكاهن والشاعر يصوران بشكل سلبي كليًّا. الفرق بينهما، كما تلمح هذه الآية ضمنًا، هو نفس الفرق بين الوثنية والتوحيد، لأن النبي، في هذه المواجهة الإيديولوجية، يمنح أعظم البركات بفضل كون نبوته مختلفة في كل الجوانب عن وكالة الشاعر. خلافًا للنبي، يكون الشاعر – الكاهن خارج بركة الله، التي تُعادل هنا بالموقع الممتاز للنبي (محمد) في ما يتعلق بالحقيقة، ويحكم عليه (الشاعر) بالضلال. من هنا فإن الجملة الأولى من هذه الآية يُشدد عليها بقوة: فذكِّر. أي، لكون النبي يمتلك رسالة مختلفة كليًّا، على المستوى الإيديولوجي، عن الرسالة الإيديولوجية التي يمثلها الشاعر أو الكاهن، فإنه يحمل عبء الإنذار (التذكير)، إسداء النصيحة حول الحقيقة، أن يكون حاملها. بالتالي، هذا يعني أن عليه أن يوسع رسالته لكي تتضمن تحذيرات ضد الشاعر – الكاهن أيضًا. علاوة على ذلك، في السياق المفترض، فإن الشاعر – الكاهن هو العدو الإيديولوجي الرئيسي للنبوة المقدمة بوصفها الحقيقة، التي تحتكم إلى ملكات الإنسان الفكرية والعقلية، في حين أن الشاعر – الكاهن يحتكم إلى ملكات الإنسان الحسية. لقد ذكرت قبل الآن أن القرآن أيضًا، إلى حد ما، يعول على ملكات الإنسان الحسية والتخيلية؛ لكن ضمن تأثير النص القرآني، تنشأ العاطفية في معظم الأحوال كتبعة للمحاججة الإلهية المتجذرة في دائرة العقل والمنطق، في حين أن الشاعر – الكاهن ينطلق في الاتجاه المضاد ومنه لا يمكن أن يصل إلى نفس النتيجة.

---

(١) القرآن، سورة الطور؛ الآية ٢٩.

علاوة على ذلك، فإن الاختلاف الجوهري بين الشاعر ونبي الله ينعكس أيضًا في جذر هاتين الكلمتين.

نبي الله ليس مثل الشاعر - إنه حامل الحقيقة في ضوء العقل

١ - النبي (الرسول) هو شخص محمّل برسالة معينة. إن وظيفته الوسيطية محددة كليًّا بلغة إيتمولوجية اشتقاقية ودلالية، نظرًا إلى أنه لا يستطيع أن يمارس تأثيرًا (سحريًّا) على من أرسله ما لم يُصرح بذلك بوضوح. يمكن للرسول أن يتصرف في اتجاه واحد فقط - ينفذ مهمة الواحد (الله) الذي هو رسوله بشكل فعلي، بتعليمات دقيقة حول رسالته، ولا يمكنه، من حيث المبدأ، أن ينطلق في الاتجاه المعاكس؛ إنه لا يتصرف بالنيابة عن أولئك الذين أُرسل إليهم في اتجاه الواحد الذي يحمل رسالته فعلًا. إن المبدأ الشاقولي vertical لا يمكن خرقه هنا. فالله يمكن أن يكون رحيمًا بأولئك الذين يكونون صالحين ومراعين تجاه نبيه - هذا هو بالضبط ما يعد (الله) بفعله - لكن هذا كذلك لأنه نبيه، مع التشديد على كلمة نبوة Prophethood. إن الله سيفعل ذلك فقط بفضل التبجيل لأجل نبوته الخاصة به. إن مقاربة مختلفة كيفيًّا للوضع، أو ربما تضع التشديد على تصرف النبي في الاتجاهين، ليست قابلة للحياة لأنها ستحول مثل هذا الشخص إلى وسيط حقيقي، الأمر الذي سيكون غير ملائم تمامًا لأجل النبوة بوصفها التحقق للشاقولي (الأحادي الاتجاه).

٢ - في الوقت نفسه، فإن كلمة **نبي**/ رسول لا تنطوي على العاطفية - بل العكس تمامًا. إن النبي يؤدي رسالته بشكل عقلاني إلى درجة عالية وضمن تعليمات محددة؛ فالعاطفية، والشحنة العاطفية الكبيرة والحالات المشابهة ليست متأصلة فيه. إنه مرسل بحجج دامغة، لا يتدخل فيها لكي يحفظ موثوقيتها كاملة - التي هي حجة في حد ذاتها وبذاتها. إن الإلحاح على البعد العاطفي للنبوة ربما كان سيغمض الحجج التي ينقلها النبي وسوف يؤدي، وفقًا لذلك، إلى تغيير دلالي كبير في كلمة نبي Prophet بحيث سيتعين التخلي عن الكلمة واستبدالها بشكل ملائم. إذا وجدت، لدى الشعب الذي يرسل إليه نبي/ رسول، عواطف معينة مثارة بخصوص النشاطات المتصلة بالنبوة، عندئذٍ فإن ذلك بالتأكيد يمثل ظاهرة ثانوية: إنها لا تنشأ

من النبي ذاته وفعل نبوته بوصفه ظهورهما الأولي، بل من حالة ذهن الشعب التي تشكلها أو تنتجها الطبيعة الاستثنائية للجميع. يحدث ذلك في مناسبات مختلفة - وهذا شيء يعول عليه الوحي بقوة - أن شخصًا، لدى قبول المحاججة العقلية، يمر بشعور بالرفعة يتمظهر بطرق مختلفة ويتناسب مع التأثيرات المباغتة التي تحدثها المحاججة. بأي حال، فإن رد الفعل الأخير هذا ثانوي فقط؛ إنه تبعة تنجم عن النشاط الأولي للإنسان - التواصل مع المحاججة. هذان النشاطان ليسا متبادلي الاستبعاد (لا يستبعد أحدهما الآخر)؛ بالأحرى، إن الأخير يأتي بوصفه الإثبات للأول، بوصفه سنده الفريد ؛ مع ذلك، أثناء تفسير الاسمين نبي ونبوة من المهم أن نضع في الذهن أن العاطفية ليست مضمونهما المتأصل أو الأولي. بالطبع، من موقع الوحي، يتضح أن الله لا يرسل الرسل/ الأنبياء لكي يقنعوا الناس بوجوده بواسطة إثارة فوق عادية ما. إنه يبعث نبيًّا مع حجج، في حين تكون الحالات العاطفية نتيجة للعلاقة بالله وحججه؛ تمامًا مثلما أن التمتع ببركاته هو نتيجة للعلاقة بمحاججته: حتى عندما، على سبيل المثال، رمى النبي موسى عصاه التي «ابتلعت» كل المخلوقات السحرية لسحرة فرعون، فإنهم انحنوا واعترفوا بإيمانهم بدون أي سبب آخر سوى الحجة: كانت العصا - المعجزة **الحجة**/ البينة التي أثارت ردود الفعل القوية. إن أي شخص يواجه النبوة عمومًا - سواء كان يقبلها أم يرفضها - لا بد أن يواجه التبعات الناجمة التي تكون، بشكل طبيعي، متناسبة مع أهمية النبوة. في حالة النبوة الإلهية، فإن هذه التبعات هي عميقة بشكل هائل، لكن المبدأ نفسه يتجلّى في أشكال هامة أخرى من النبوة أيضًا. على سبيل المثال، إذا أرسل إمبراطور مبعوثه/ رسوله بشروط يتم إملاؤها من خلاله، فإن تبني أي موقف من هذه الشروط يجب أن تكون له تبعاته.

- بأي حال، إن هدفي هنا هو أن أوحي بدور وسيطي محدد لرسول/ نبي الله بقدر ما هو دور جدالي ووسيطي بالإضافة إلى كونه حياديًّا من الناحية العاطفية، سوى أن للنبي علاقة خاصة بمن يرسله، كما أنه يجب عليه، لكي تكون الرسالة فعالة ولكي تصان موثوقية النبي محفوظة، أن يكون مخلصًا بالكامل، عقلانيًّا، صامدًا، الخ. بوضع مثل هذا الأصل الإيتمولوجي والحقل الدلالي لكلمة نبي Prophet، في الذهن يكون من الواضح أنها لا تضاف بشكل عشوائي ليس إلى اسم العلم محمد وأسماء

الأنبياء الآخرين في القرآن. فالاسم نبي هو ضد ثابت وقوي للاسمين شاعر وكاهن (حيث ينبغي دومًا أن نضع في الذهن أن الكاهن يستعمل الشعر كأداة رئيسية له). مثل هذا التفسير لكلمة نبي يهدف إلى تسليط الضوء على صفات يمكن بناء عليها، كما يُفهم من الآيات المستشهد بها، أن يرفض القرآن مساواة وظيفتي النبي والشاعر، معرِّفًا موقعيهما الإيديولوجيين بأنهما متضادان. إن الجزء من هذا الكتاب الذي يجتهد على إيتيمولوجيا ودلالات كلمة شاعر سوف يؤكد بشكل كافٍ تضادهما، كاشفًا السبب في أن القرآن يكرس مثل هذا القدر الكبير من الاهتمام له. لكي أحقق هذا الهدف، إضافة إلى إيضاح الطبيعة الاستدلالية للشعر القرآني والطبيعة الاستقرائية للشعرية التراثية، ينبغي تقديم بضعة تنبيهات أخرى هنا أولًا.

٣ - إن **النبي**، عمومًا، يعني ضمنًا علاقة النبوة الأحادية الاتجاه، كما ذكرنا سابقًا. بشكل طبيعي، أشير بذلك إلى حقيقة أن النبي دومًا ينقل مضمونًا أوليًّا في اتجاه واحد فقط. إن تغذيته الارتجاعية ثانوية وفي حالات خاصة، كرسالة من الله، تكون هذه التغذية الارتجاعية سريعة الزوال من حيث التأثير الممكن على تعديل المضمون الأولي؛ إن زوالية هذه العلاقة تتناسب مع قدرة ومؤلفية (من) يرسل النبي/ الرسول أو تتناسب مع استقلاله عن رد فعل أولئك الذين يرسل النبي إليهم. بالنتيجة - ما هو مهم بالفعل لأجل فرضيتي - لا يمكن للنبوة أن تقوم بوظيفتها في فعل الاستدلال: لا يهم تلقي النبي للعالم ولا تهم علاقته بكل أشكال التراث، بما أن مهمته هي أن يجلب النص الاستدلالي إلى العالم والتراث لكي يعدلهما النص (ق) ويخلقهما وفقًا لمقاصد المؤلف (ق).مع ذلك، يبدو غير كافٍ أن نقول إن هذه ببساطة مسألة استدلال؛ إذ ينبغي التشديد على أن هذه مسألة استدلال شاقولي - إذا جاز لي أن استعمل مصطلحًا كهذا - بمعنى لا مشروطيته المطلقة وبالتضمين، عدم إمكانية التنبؤ بردود الفعل الانفجارية التي سيسببها النص (ق) في العالم والتراث بواسطة هذا النوع تحديدًا من الاستدلال. أما الشاعر فيتبع الاتجاه المعاكس.

٤ - النبي/ الرسول لا يبدع. بالنظر إلى طبيعة رسالته، لا يمتلك النبي الرسول الصلاحية من أجل التدخل في حقل المضمون الذي ينقله أو الشكل الذي ينقل به هذا

المضمون. إنه يمتلك موقعًا وسيطيًّا وليس ابداعيًّا. لذلك فإن شعرية الوحي تكون كليًّا خارج نطاق تأثير النبي من حيث التغييرات الممكنة عليه. إن كلمة وحي revelation ذاتها تدل على صفة مختلفة عن الصفة التي يحملها الشاعر – الكاهن: فالصفة الأخيرة لا تحصر نشاطه بالتوسط، نقل المضمون المهموس إليه بشكل مزعوم من قبل جني أو شيطان، بل يستعمل هذا الهمس لكي يبدع، وهو ما يؤثر، بدوره، بشكل حاسم على موثوقية الهامس. إن مهمة النبي هي أن ينقل بأمانة مطلقة مضمون الوحي، الذي لا يُهمس همسًا بل يُسلم إليه تسليمًا، لأن الوحي يلح على موثوقيته المطلقة. إن مصطلحي همس وسلّم يجب تمييزهما بشكل واضح (النص العربي يستعمل تعبيرًا أفضل حتى – أن الوحي منزَّل). المصطلح الأول يعرف بشكل محدد العلاقة بين الهامس ووسيطه، لأن الهمس بحد ذاته هو غير حاسم ومبهم أساسًا؛ إن موقف الهامس هو كتوم وغامض وسحري، إنه دفاعي واستطرادي ولابد أن يكون هكذا لكي يتيح للشاعر – الكاهن فضاءً كثيرًا قدر الإمكان لأجل الإبداع وتعديل وصياغة «المادة» المهموسة، الخ. إن علاقتهما هي شيء يشبه الشراكة. من موقع القرآن، الشراكة في ما يتعلق بالوحي هي بشكل مطلق أفدح الخطايا على الإطلاق.

– تتضح الفروق بين الشاعر – الكاهن والنبي بشكل متزايد. فالمصطلح تسليم deliver لا يتضمن شيئًا مما ذكر أعلاه: إن المسلم (الموصل) لا يملك أية صلاحيات ليقوم بتدخلات في «المادة»، وخصوصًا لكي يعدلها بوصفه وسيطًا، بل عليه واجب النقل الأمين لما هو مكلف به. من هنا ثمة أمكنة[1] كثيرة في القرآن تعلن صراحة أن النبي ليس سوى كائن بشري وأن مهمته برمتها هي أن ينقل الوحي. هذا الاتجاه من مصدر الوحي إلى المتلقين له، ونوعية رسالة النبي، هما كلاهما هامان لأجل إيضاح

(١) إن اختيار مصطلح نبي مبرر جيدًا؛ فكلمة نبي/ رسول، المضادة دومًا للشاعر – الكاهن لا تقتضي ضمنًا النوع من التوسط «فوق طبيعي» كما يقتضي الشاعر – الكاهن. من هنا يعلن القرآن عدة مرات أن النبي هو إنسان مثل الأخرين: ﴿قل إنما أنا بشر مثلكم يوحي إليَّ إنما إلهكم إله واحد﴾(القرآن، سورة الكهف، ١١٠) من المتفق عليه أن القرآن يخص النبي باحترام كبير. والآية التالية يمكنها أن تشرح ذلك: ﴿إن الله وملائكته، يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما﴾ (القرآن، سورة الأحزاب، ٥٦) مع ذلك، فإن مكانة النبي هذه هي نتيجة للاحترام المطلق لرسالته، التي لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن تؤثر على بيانات النص (ق) القائلة بأنه إنسان عادي في ضوء حقيقة أنه لا يبدع النص القرآني ولا يمتلك أية صلاحية في هذا المجال: الوحي لا ينسب قدرات خارقة للطبيعة إلى النبي.

الخصيصة الاستدلالية للوحي والخصيصة الاستقرائية للشعر في ذاك الوقت. في ما يتعلق بهذا التحول، من المهم أن نلاحظ شيئًا آخر.

– إن رواية الشاعر هي دومًا نقلية، نظرًا إلى أنه لا يتنازل أبدًا عن امتيازاته الإبداعية. بهذا المعنى تكون شعريته استقرائية أيضًا. مع ذلك، بسبب طبيعة النبوة، أو خصيصة رسالة النبي، فإن النقل المتعلق بالوحي يتبع بالضبط الاتجاه المعاكس. فالوحي **يهبط** من الخارج المجهول، من الميتافيزيقي (الماورائي/ الغيبي) من خلال النبي إلى العالم. يكون الاستدلال شاقوليًّا. المضمون غير المجزّأ للوحي «ينقل» من عالم آخر إلى هذا العالم عن طريق نبي/ رسول، بالشكل الذي حاول العالم (عالم الغيب) أن يفسره منذ هبوطه إلى يومنا هذا، مع الأخذ في الاعتبار حقيقة أن هذا الشكل يدمج كتلة هائلة ومكثفة جدًّا من المضمون. الطريق المعاكس غير وارد: النبي لا يملك الصلاحية، بشكل افتراضي، من أجل النقل في الاتجاه المعاكس الذي يمكن أن يكون حتى إلى حد بعيد من نفس المدى والنوعية. إذ لا يمكن أن يقوم به سوى شاعر، وهذا هو السبب في أن «مهمته» هي ملائمة تمامًا في ميدان الدين.

ثمة كلمة أخرى متكررة يستعملها النص (ق) من أجل النبي محمد تقع ضمن الحقل الدلالي نفسه (وإن تكن ذات جذر مختلف) وتحمل نفس المعاني الضمنية الشعرية. إن مصطلح (النبي) الذي، بسبب تأثير القدرات القوية للنص المقدس، ينبغي أن يترجم بمعنى رسول الله. فالرسول والنبي هما بشكل واضح ضمن نفس الحقل الدلالي ولهما نفس الموقع بالنسبة إلى مصدر الوحي من حيث الوساطة واللاتدخل الإبداعي، والوضوح الشعري، الخ. لذلك لن أكرس أي اهتمام خاص لهذا المصطلح[1].

---

(١) في كثير من الأحيان يترجم غير المسلمين كلمة النبي (رسول الله) بكلمة المتكهن (العراف). بالطبع. هذه ليست مجرد صدفة. لأن كلمة المتكهن، من المنظور الإسلامي، تحمل دلالات سلبية وتحقيرية، واضعة بذلك دين الإسلام برمته في دائرة الكهانة التافهة. بالإضافة إلى ذلك فإن الإسلام يعامل التكهن (بالمستقبل) كخطيئة كبرى، نظرًا أن المستقبل لا يعرفه إلا الله.

تحتوي اللغة العربية بضع كلمات للدلالة على المتكهن (من بينها أيضًا مصطلح كاهن، الذي سيتم سبر دلالالته السلبية في هذا النص) في حين أن النبي، المستعمل مع اسم محمد، يشير فقط إلى الرسول، رسول الله – الذي يعني من يجلب أخبارًا (موثوقة)، وليس من يحدس ويتنبأ.

الشاعر ليس مثل نبي الله: الشاعر يحرك العواطف في موقد السحر

إن إيتيمولوجيا (أصول) ودلالات الجذر شعر وشكله الاشتقاقي شاعر هي في تضاد مع الاسم نبي (رسول). فمن بين عدد من المعاني المرتبطة بهذا الجذر، ثمة معنيان هما الأكثر تواترًا والأشد ارتباطًا. الأول هو المعرفة to know؛ التعرّف؛ الإدراك (بالحواس)، التحقق (التبيّن)؛ الشعور. أما الآخر، فهو كتابة// إلقاء الشعر[1]. بيت القصيد هو أن هذين الحقلين يقعان في دوائر دلالية متراكزة. فالمعرفة أو الاطلاع التي يعبر عنها الجذر شعر هي المعرفة أو الاطلاع المكتسب من خلال الحواس أو المخيلة، أو الحدس، الخ. أو، كما يعبر عنها بالرطانة الدارجة، من خلال حاسة سادسة. لذلك، فإن المعرفة التي يشير إليها هذا الفعل، ليست معرفة إيجابية وعقلية، أو علمًا، بل النوع من المعرفة// الاطلاع الذي يتم اكتسابه بوسائل أخرى. للإشارة إلى الاطلاع الإيجابي بالمصطلحات العملية، تستعمل اللغة العربية الجذر علم، وليس شعر. بالتالي، ثمة ارتباط مباشر وقوي بين الشعور والمعرفة في الجذر شعر وهذان «النشاطان» يتميزان بالتزامن في وقت واحد: هذا النوع من المعرفة يتم اكتسابه من خلال الشعور وبالمقابل، هذا النوع من المعرفة يكثف المشاعر أكثر. كنتيجة، قد يعني هذا أن درجة المعرفة تتناسب مع حدة المشاعر. ليس مفاجئًا، إذًا، أن الشاعر (وهو اسم مشتق من الجذر شعر) وتبعًا للحاجة إلى هذا التناسب – كان يوصف بأنه ممسوس (من قبل جني أو شيطان). هذا المس كان يضمن للشاعر استثنائية بخصوص الحساسية الغريبة الأطوار – وربما حتى الوجدية (الانتشائية) في فعل الإبداع. إن الثقافة الحديثة قد ابتعدت عن هذه الصفة المرتبطة بالشاعر – وهو أمر ذو دلالة تمامًا– كما في كلمة مجنون، التي أزاحت المعنى الضمني ممسوس إلى الخلف، في حين جلبت المعنى الضمني مخبول Crazed إلى الواجهة؛ مع ذلك، فإن هذين المعنيين قد ظلّا في علاقة سببية حتى هذا اليوم.

– اشتق اسم الفاعل شاعر من الجذر شعر ومن ثم أصبح مؤسمنًا (دالًا على الاسم) كليًّا. هذا التصريف كان يترجم دائمًا بكلمة Poet، لكن هذه الترجمة ليست

(١) يستعمل الفعل يلقي هنا، لأن الشعر، أصلًا، لم يكن مكتوبًا بل كان يتلى شفهيًا.

المكافئ الدقيق للشاعر، وهو ما أود أن أشير إليه هنا. مع ذلك فإن ترجمة مختلفة مستحيلة ويجب على القارئ دومًا أن يضع في الذهن أن الاسم Poet ليس ترجمة دقيقة للاسم العربي شاعر. لكي أحافظ على الدلالات الأصلية للمصطلح، سوف أستعمل في بعض الأحيان كلمة شاعر بدلًا من the poet. إنها مسألة أخرى تمامًا أن المصطلح قد بقي رغم موقف القرآن اللامساوم تجاه الطموحات الإيديولوجية والمؤهلات، لأنه حتى في يومنا هذا ليس في اللغة العربية كلمة أخرى من أجل ما ندعوه a Poet وما نعتبره مصطلحًا حياديًّا من الناحية الإيديولوجية. فالتراث واسع الحيلة بشكل لا نهائي ولذلك فهو حيوي: بعد الوحي، تنازل الشاعر عن وظيفته الإيديولوجية لكن التراث، حفاظًا على المصطلح شعر، احتفظ بذكرى دائمة لهذا الأصل الأقدم للشعر.

– هكذا، فالشاعر هو الذي يعرف من خلال المشاعر أو الذي يشعر عارفًا (وهو يعرف). وحده هذا النوع من الترجمة يمكن أن يشرح عدم كفاية مصطلحنا Poet. فهذا هو بالضبط وصف وظيفة الكاهن. بالتأكيد، إن الكاهن لا يستعمل بالضرورة الشعر وحده لاستحضار القوى العليا ، لكن أداته للاختيار هي الشعر غالبًا. من المهم أن نتذكر أن الثقافة العربية، كما ذكرنا سابقًا، هي ثقافة الكلمة. بالتالي، في ثقافة كهذه، لم يكن بمقدور الكاهن أن يختار أية أداة أخرى لمعرفته سوى كلمة مغمورة على النحو الأمثل بالعاطفة (الوجدان). ثمة علاقة سببية بين الثقافة والعبادة ضمنها؛ إنهما ترعيان إحداهما الأخرى بشكل أبدي.

– المعنى الآخر للجذر شعر الذي أشرت إليه – كتابة/ إلقاء الشعر– يصبح مدمجًا بشكل فوري ويكشف عن تطبق (تعدد طبقات) غير متوقع للمعنى في كلمة شاعر. أي، في المحاولة لنقل هذا التطبق إلى لغة غير العربية، يمكن ترجمة شاعر بأنه الذي يعرف (وهو) يشعر من خلال الأشعار، الذي هو نقل وظيفي بلغة تحليلي لكنه غير مناسب على نحو واضح من أجل الاستعمال اللغوي العام والواسع الانتشار. لذلك، فالشاعر هو «الذي يتوصل إلى المعرفة من خلال المشاعر المثارة عن طريق شعره والمشاعر التي يراكمها في شعره».

لكي نعرّف كلمة شاعر بدقة قدر الإمكان ونقابلها مع كلمة رسول (نبي) ينبغي علينا أولًا أن نناقش مكانتها المورفولوجية. فهي اسم فاعل (مبني للمعلوم) من التوق/الصبو aspiring ومثل أسماء الفاعل الأخرى الكثيرة في اللغة العربية، فإن الأسمنة بالتشديد على نطقها : من خلالها تؤكد أسماء الفاعل مكانتها الخصوصية. بالشكل نفسه، يؤكد هذا الاسم الفاعل سيروريته، اشتداده المتواصل؛ إنه يعبر عن فاعلية دائمة، هذا هو السبب في أنه يرفض أن يصبح اسمًا بكامل الأهلية، نظرًا إلى أن الاسم لا يمتلك الإمكانية التي يمتلكها اسم الفاعل العربي[1].

في الجزء التالي من هذا الكتاب سوف أرسم خطًا فاصلًا بين رسول (النبي) وشاعر (الشاعر – الكاهن) في مضمار الشعرية، أو المواجهة الإيديولوجية للقرآن مع الشعر، بنفس الترتيب الذي قدمت فيه صفات الشاعرالمنسوبة. هذان المصطلحان ليس اختيارًا عشوائيًّا خالصًا لعرض عدد كبير من ظلال المعاني. إن «اختياري» هو بالفعل «ضرورة» التحليل المتأصل، لأن القرآن يواجه الشاعر من حيث علاقته (الشاعر) بمعرفة الحقيقة، ما يقتضي أن النقيض الإيجابي للشاعر هو النبي[2].

ملحق (١) إن رسالة النبي أحادية الاتجاه – إنها تسير شاقوليًّا، في حين أن النبوة لا يمكن تنقيحها أو تعديلها في الاتجاه من أولئك الذين يرسل إليهم النبي/الرسول باتجاه من أرسله. الشاعر – الكاهن فاعل في الاتجاهين: إنه وسيط خاص، من ناحية أولى، «يتسلم» رسائل محددة وفي الوقت نفسه، يعدلها بفضل موقعه المتوسط، مؤثرًا على درجة موثوقية الرسالة؛ ومن الناحية الأخرى، يستعمل قدرة واسطته – الشعر – فيباشر الاتصال مع قوة عليا يمكن أن يكون له تأثير شديد عليها : إذ يمكنه، على سبيل المثال، أن يسترضيها أو يغضبها من خلال أشكال «خارقية الشعر». إن قوة «أداته»، الشعر، هامة جدًّا هنا، نظرًا إلى أن تأثيرات فعله تكون متناسبة مع قدراته الشعرية. باختصار، يعمل الشاعر – الكاهن في الاتجاهين، هذا هو السبب في أن «رسالته» لها زاوية مختلفة عن زاوية النبي – إنها ليست شاقولية،

(١) هكذا فإن الاسم لا يمكن أن يعبر عن الاستمرارية مثلما يمكن لاسم الفاعل أن يعبر.

(٢) في النص التالي سوف أقارن «مواقف» النبي والشاعر واحدًا واحدًا وسوف أرقم كل بند (ملحق ١،...الخ).

لا يهم إلى أي مدى، أثناء فعله، يجوز للشاعر – الكاهن أن يوجه نظره إلى السماء أو إلى التراب تحت قدميه.

إن لمثل هذه العلاقة صفة سحرية تتصل بها وهي، بحد ذاتها، غير مقبولة بشكل مطلق من وجهة نظر الوحي (الإلهي). بما أن مستويات الموثوقية ملتبسة هنا، يصبح غير واضح ما هي «الرسالة». وما هو إبداع الشاعر – الكاهن؛ «انكسار refraction» الرسالة من خلال تجربته وشعره يكون أعقد من أن تسلم «الرسالة» بوصفها موثوقة. في الوقت نفسه، فإن نقاء العلاقة – بلغة القدرة والتفوق – يكون أيضًا مشوشًا تمامًا في حالة الشاعر – الكاهن لأنه يعتبر كائنًا فوق عاديٍّ، نادرًا يمكنه أن يستعمل مشيئته لإقامة اتصالات خاصة مع قدرة عليا. لذلك، فإنه لا يتخلى عنها، بل، أكثر من ذلك، يطمح إلى أن يمتلك نفوذًا غير محدود على مصدر رسالته. هذه العلاقة، إذ ترفع نوعيتها، تهدف إلى أن تصبح في نهاية المطاف نوعًا من الشراكة، التي هي أيضًا مرفوضة كليًّا بالنسبة للقرآن، نظرًا إلى أن النبي لا يملك أية قدرات أو طموحات كهذه أيًّا تكن. على العكس، يؤكد الله بقوة أن النبي هو مجرد إنسان في مهمة النبوة الإلهية.

إن التبعات الشعرية هي بالتأكيد بعيدة المدى هنا. فالشاعر – الكاهن هو مؤلف عمله، حتى لو «هُمس» إليه جزئيًّا، في حين أن النبي لا يشارك في المؤلفية مطلقًا، نظرًا إلى أنها، في موثوقيتها المطلقة، تنتمي حصرًا إلى الله. هذا يعني أن عمل الشاعر هو عمل فني، في حين أن الوحي هو عمل الله الذي يرفض أن يُختزل إلى عمل فن/ عمل فني، نظرًا إلى أن هذا الأخير متعارض معه وغير ضروري له. باللغة الشعرية، إن العمل الذي يرفض صراحة أن يكون عمل فن، من ناحية أولى، والعمل الذي يقيم تواصلًا مع شيء ما وراء طبيعي (ميتافيزيقي) من خلال قيمه الفنية واستقرائيته، من ناحية أخرى، فإن لكل منهما مواقف مختلفة جذريًّا. سأشير إلى هذه المواقف من حين لآخر.

الملحق (٢): إن الاسم نبي prophet دلاليًّا لا يعني العاطفية ضمنًا. خلافًا لدلالات اسم الفاعل شاعر، الذي يقتضي ضمنًا العاطفية، أو الإدراك الحسي كجوهر له. لقد

ناقشت ذلك بالتفصيل عندما شرحت إيتمولوجيا ودلالات هذه الكلمة. وذكرت أيضًا أن الشاعر هو الذي يعرف من خلال المشاعر بواسطة الشعر. بهذا الخصوص، من المهم أن نذكر أن المعرفة تقع في صميم رسالة النبي أيضًا، لكن هذين النوعين من المعرفة مختلفان جوهريًّا من حيث نوعيتهما. النبي لا يصل إلى المعرفة من خلال فعل سحر بل يبني معرفته على العقل؛ إن معرفة النبي تسبق نبوته، في حين أن معرفة الشاعر – الكاهن تكون متزامنة مع استشعاره (نظمه للشعر) – في «تماهي الحدس والتعبير». الأهم من ذلك، وهو جوهر المسألة، أن معرفة النبي تأخذ كفافات حادة، contours وتكون معرّفة بشكل واضح وهي غير ذاتية، وكل ذلك يعزى إلى حقيقة أن تدخل النبي بمضمون الوحي (الإلهي) يكون ممنوعًا. إن حالة الشاعر – الكاهن هي النقيض تمامًا. بما أن الإحساس، الحساسية هما الأداة الرئيسية لمعرفة الشاعر، فإن كفافات معرفته مشوشة إلى حد ما، ومتقلقلة ومائعة، نظرًا إلى أنها تعتمد على شدة الإحساس، الحساسية، التي تكون مختلفة دومًا في الشخص نفسه. بالتالي، فإن معرفته هي ذاتية إلى درجة عالية لأنها يتم الوصول إليها من خلال إحساس الشخص وتعتمد على القدرات الشعرية الذاتية. كل هذا هو النقيض تمامًا للإيمان كما يمر به النبي[1]. الشاعر – الكاهن لا يستطيع الحفاظ على نفس النوعية أثناء تكرار فعله، ولا يمكنه أن ينتج نفس التأثيرات على مصدر إلهامه. مع ذلك، فإن المضمون الذي ينقله النبي وعلاقته (النبي) بمصدره (الإلهي) هما فوق ذاتيين بشكل جوهري، بحيث إن الوحي (الإلهي) يجري تقديمه بمثابرة مطلقة بحيث يكون حتى فوق شخصية وذاتية النبي: إنه يُعطى في شكل لا يمكن تبديله إلى كل شخص على حدة ومجتمعين – وبالتالي إلى كل الأزمنة أيضًا. على العكس يكون التضاد لموقع الشاعر الكاهن كاملاً قصيرًا.

(١) تنبغي ملاحظة أن القرآن يستخدم الفعل شعر بمعنى عرف من خلال الشعور. على سبيل المثال، ﴿ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون﴾ (القرآن، سورة البقرة، (١٥٤) مع ذلك، فإن هذه المعرفة ذات نوعية مختلفة عن المعرفة التي يعبر عنها الفعل عَلِمَ. فالفعل شعر يدل على المعرفة المكتسبة من خلال الشعور: إنها غير دقيقة وغير عقلية، بحيث إنه لدى ترجمة هذه الآية والآيات الأخرى بالفعل نفسه، سيكون من الأنسب أن نستعمل الفعل feel (... ولكن لا تشعرون).

- صحيح أن ثمة نوع من الذاتية المتصلة بالوحي (الإلهي)، لكنه يقع في مستوى آخر ومرة أخرى على النقيض من ذاتية الشاعر. أي، بما أن اتصال الشاعر - الكاهن ذاتي، فإنه مائع، كما قلت، بحيث يكون المضمون القادم من «مصدره» مائعًا أيضًا: إنه مُشَعْرَن Poeticised، ما يعني أنه دومًا قابل للتبديل وغير موثوق. مع ذلك، يلح الوحي (الإلهي) على موثوقيته واستمراريته إلى حد كبير بحيث إنه، أثناء أقل من خمسة عشر قرنًا - وهي حقيقة علمية - قد بقي متطابقًا في كل حرف أو صوت منه، إنه حتى يلح، تناصيًّا، على ثباته عبر التاريخ لأنه يأتي كما هو معلن فيه، إلى أن يستعيد موثوقيته التي زورها الناس سابقًا. على كلٍّ، جزم الوحي الإلهي، مبرهنًا استمراريته وثباته، بشكل فخم النزعة الذاتية التي أميزها عن الذاتية subjectivity. فالوحي الإلهي يتيح لكل ذات أن يدخل فيه، أن يفهمه وأن يقيم علاقات معه، أن يبحث عن الخاص به وقلقه الخاص من العقاب. بعبارة أخرى، الوحي الإلهي لا يعترف بالوسطاء أو الكهنة، بل يتيح لكل شخص/ ذات أن يتواصل معه مباشرة وبشكل واضح، مع الله أو - كما يمكن وصفه - كل ذات/ شخص يمكنه أن يتصل مباشرة مع كونية الوحي الإلهي. فلا يمكن أن يخطر بالبال توكيد أكثر قوة للذاتانية. أما وقد قيل ذلك، فلا حاجة للإسهاب في مفهوم الذاتية والذاتانية مع الشاعر - الكاهن. فهو يرتقي فقط حماسته وذاتيته، التي لا يمكن أن تمثل ثوابت كيفية. أما الذوات الأخرى فهي أدنى بشكل ملحوظ بالنسبة له. هذا يعني، بالتناسب مع تضخيم ذاتانيته، أنه يحط من قدر الذوات الأخرى في ما يتعلق بمصدر إلهامه. هذا يحدث لأن الذوات الأخرى لا يمكنها أن تحقق نفس النوعية من التواصل مع المصدر (الإلهي) كما يمكنه هو. إنه الوسيط الرسمي. هذا الموقع بالنسبة إلى الذوات الأخرى يمثل في الجوهر عدوانًا ضد صفتهم الذاتية؛ هذه مبررات دينية لأجل المكانة الممتازة من ناحية أولى، أو مبررات لأجل الدونية في الدين، التي تكون، بدورها، في تناقض مباشر مع المبدأ الديني لمساواة كل البشر. إن أي تمظهر للمكانة الممتازة يمثل هجومًا ضد الذاتانية، وهو مخالف لله.

- لذلك إن مبدأ الاستدلال الشاقولي إعجازي. لأن، أي ميلان لهذا الشاقولي - سواء في شكل المؤثرات الوثنية أو السحرية على المصدر، أو بلغة الأصناف الأخرى

من الميلان في بعض الأديـان – يؤدي بالضرورة إلى حمائية protectionism على مستويات شتى، تمثل هجومًا بشريًّا ضد الضمانة الإلهية للمساواة بين الأشخاص/ الذوات المخلصين لله. هذا هو السبب في أن القرآن، الذي لا يبيح التمايز الإكليركي (الكهنوتي) أو الإلهي – البشري أو أي تمايز آخر، يكرر ليس فقط أن نبيه محمد هو إنسان مثل بقية البشر الآخرين، بل أيضًا إن الله حتى لا يقيم تمييزًا بين أنبيائه[1].

إن الاستدلال يقدم مزايا لا مثيل لها.

الملحق (٣) يدخل النبي النص (ق) إلى العالم بواسطة الاستدلال الشاقولي، وهذا النص (ق) يسبب تفجرًا في الثقافة. أما الشاعر فيتبع الاتجاه المعاكس ولذلك لا يسبب أي تفجر. أي، بما أن تواصل الشاعر يكون خلاقًا بطبيعته، فإنه يقتضي ضمنًا أن يكون هو نفسه بالفعل مصدر النص الذي يطمح من خلاله للوصول إلى الميتافيزيقي (الغيبي) وفي الوقت نفسه، يستعمل النص للتأثير على العالم من حوله[2]. هذا يحبط شمولية نصه: النص ينشأ من روح وتجربة إنسان واحد، لا يهم كم يعتبر استثنائيًّا في هذا التوسط، فعلاقة الشاعر بالقوة فوقه هي علاقة فردية، شخصية حتى، لكن مجال إبداعه بلغة التأثير على متلقيه – ربما مستهلكيه حتى – هو محدود نوعًا ما؛ إذ يمكن، في أفضل الأحوال، بالكاد أن يتجاوز المجتمع القبلي.

يكون طريق الاستقراء الشعري محصورًا بالتأثير القوي للذاتية التي لا تنجح أبدًا في بلوغ شمولية الاستدلال. وطريق الاستقراء الشعري ليس محصورًا بعامل الذاتية وحده – الخبرة والمقدرات الذاتية – بل أيضًا بالخبرة المحدودة بالتراث. لأن الشاعر (في هذا السياق أحيل إلى شاعر العصور العربية القديمة، رغم أن الشعراء عبر التاريخ كانوا أكثر أو أقل ميلًا إلى الإيمان باستثنائيتهم الخاصة) يكون مغمورًا بالكامل بالتراث الذي لا يستطيع توسيع الخبرة به، سوى أنه يفعل ذلك دومًا على أفقه

(١) من الممكن أن نعترض تفسيرًا خاطئًا بين المسلمين مفاده أن محمد هو نبي الله المفضل وما شابه ذلك. يمكن إيجاد ضربٍ محددٍ من الشهادة والتقديس لجزء من عائلة النبي لدى الشيعة. مع ذلك، فإن هذا ليس له أي أسس في القرآن، حيث يقول الله صراحة إنه لا يفرق بين أنبيائه (انظر القرآن، سورة البقرة، الآية ٢٨٥).

(٢) عندما تطبق كلمة نص على الشاعر – الكاهن، فإنها تعني ضمنًا ليس عمله الشعري فقط بل أيضًا سلوكه بشكل عام.

العريض، أو أفق ما نعتقد، إنه التراث وما ينبغي أن يكون. من المعروف جيدًا أن تناقل الخبرة بين الأجيال هو قيمة تقدر تقديرًا عاليًا. لذلك، فإن نص الشاعر (وفعله) هو استقرائي بهذا المعنى أيضًا؛ إنه «أفقي» في أحسن الأحوال، نظرًا إلى أنه يتواصل مع الأشخاص الآخرين على أساس خبرة شخص واحد. يكون اعتقاد الشاعر أنه يتواصل مع قوى عليا مشوشًا. نظرًا إلى أنه يقوم على العاطفي والحسي، الذي هو بشكل جوهري مصدر **وهمه** illusion. إن مدى هذه الشعرية متوقع نسبيًّا ولا تفجري: يمكنه أن يسبب تحولات دراماتيكية في منظومة القيم لكنه يتلوى دومًا، أقل أو أكثر، على أفق التراث، حتى عندما يثريه بشكل ملحوظ. من هنا، يمكننا أن نستنتج أخيرًا أن النص الشعري الأصلي – الذي يوصف غالبًا بأنه صانع عصر epoch–maker – هو في جوهره تحديدًا مصادقة قوية ومحددة على التراث، حتى عندما يتجاوزه.

على كلٍّ، إن هبوط الشاقولي إلى الأفقي يسبب تغيرات عميقة. هذا ما يفعله النص المقدس. لقد ذكرنا للتو أن النص المقدس يحترم التراث، إنما بطريقة محددة وبمعنى محدد، يعترف النص (ق) بالحاجة البشرية إلى تبني الأشياء الجديدة، خصوصًا الدينية «الجديدة»، بطريقة تدريجية (التدرجية والاستمرارية هما جزء من التراث بالفعل، حتى رغم كونهما متقلبين في بعض الأحيان)، كونه مدركًا أنه يجادل بقوة وبإقناع دفاعًا عن عقلانيتها. على كلٍّ، في حين يفعل النص (ق) ذلك، فإنه لا يهدف إلى الحفاظ على التراث، مع أنه قد يبدو كذلك للوهلة الأولى. إن النص المقدس يحافظ في الواقع على قدسية التراث. بامتصاص النصوص المقدسة السابقة وتنقيحها في الوقت نفسه، يؤكد النص (ق) أنه قد كان موجودًا دائمًا لكنه، في هذا التراث تحديدًا، تم تزييفه وتزويره في فترات معينة من التاريخ وأنه يريد أن يستعيد موثوقيته. هذه هي بالضبط الصفة البارزة التي يتم من خلالها تقديمه بشكل فريد على نحو مطلق بوصفه النص الأصل Protext والنص الفائق Hypertext. هذا هو المكان الذي تكمن فيه فرادته الشعرية. بعبارة أخرى، إن علاقة النص (ق) بالتراث هي هكذا بحيث تصون تراث الشاقولي؛ إن تعاقب التراث هو ذو أهمية بقدر ما يؤكد أهمية النبوة في الاستمرارية، بالإضافة إلى أهمية تلك التدرجية الثمينة

للطبيعة البشرية. بالتالي، فإن النص المقدس يشدد دومًا على الحدة القاتلة للزاوية التي تشكلها الشاقولية الاستدلالية وتسطح التراث. هذه الزاوية هي شرط أولي لأجل تجليه، في اللحظة التي يتضاءل فيها تأثيره، من موقع النص، مع مسار التاريخ، ويبدأ التاريخ نفسه هبوطه الشديد الانحدار – لنستعمل المجاز نفسه – حتى بطريقة بحيث يصبح الشعراء «وسطاء إلهيين»، فإن النص (ق) ينشط الشاقولي كإجراء طوارئ ومن خلال التناصية، يستعمل النصوص الأصلية من التراث – أي، العناصر الموثوقة من التجليات السابقة، محققًا بذلك سيقنة وظيفية إلى أقصى درجة.

إن تبعات تأثير الشاعر هذا من ناحية أولى، وتأثير النص المقدس من ناحية أخرى، هي عميقة ومتعاكسة تمامًا. باستعمال المنهج الاستقرائي، فإن نص الشاعر لا يمكنه أبدًا أن يسبب مثل هذه الحركات التكتونية (المزلزلة) كما يستطيع النص المقدس. إن تأثير نص الشاعر لا يمكن أبدًا أن يكون بالزاوية القائمة لأن ذلك سيعني أنه قد رمى خارج مدار التراث؛ لا يمكن لنص الشاعر أن ينجو إلا ضمن أفق توقعات التراث. مع ذلك، فإن النص المقدس يحفظ قدسية التراث، وهذا هو السبب في أن نزوله إلى العالم والتاريخ بالزاوية القائمة كان دائمًا قويًّا ودراماتيكيًّا؛ انفجاريًّا للغاية بحيث إنه كان دائمًا يفتت التراث إلى فتات. إن تعممه متفوقة بشكل مطلق حتى على ذاتية الشاعر الأكثر سموًّا. علاوة على ذلك، بما أن هذا ينطوي على مواجهة إيديولوجية بين النص المقدس ونص الشاعر، فإن هذا التعميم يواجه بلا رحمة بذاتيته وحماسته الحبيسة في طموحها نحو التعميم الذي يسلط الضوء فقط على قدسيتها بالنسبة إلى الحقيقة.

ثمة بعد جانبٌ آخر لعلاقة النص المقدس بالتراث – جانب يؤكد فيه النص أهمية الاستمرارية، في حين يثبت هذه الانقطاعية، المتناقضة كما يبدو للوهلة الأولى بحقيقة أن النص (ق) يلح على كونه معبرًا عنه بشكل ثابت في النصوص البدئية أيضًا – أي أنه كان موجودًا على الدوام – يوضح النص (ق) كم يصون باستمرارية وبشبكة قوية جدًا من التناصية. من هذا الجانب، فإن النص (ق) يعتبر التراث استمرارية ضرورية يثبتها هو في إطار القدسية. الأهم من ذلك، إن تناصيته لا ترتبط فحسب

بالنصوص البدئية المقدسة بلغة إيجابية (بالتجليات الموثوقة التي حرّفها البشر على مرِّ الزّمن) بل بالنصوص عمومًا: علاقة النص (ق) بالشعر، كما شرحتها للتو الآيات المستشهد بها، تثبت أن النص المقدس يمكنه أن يتبنى موقفًا سلبيًّا متميزًا إزاء نصوص بعينها. من هنا، فإن تناصيته الشاملة هي تعبير عن استمرارية (التراث).

على كلٍّ، بتكراره النص (ق) بذاته عبر التاريخ بلغة مبادئه الأساسية، يكشف النص (ق) أن التاريخ يشهد بكل مضطرد صدوعًا متقطعة تنفتح، يرتقها النص (ق) بشكل ثابت. بعبارة أخرى، إن الانقطاع بوصفه انحرافًا عن موثوقية النص (ق) نحو أنواع مختلفة أخرى من النصوص، حتى نحو النصوص الشعرية، هو قدر العالم في التاريخ. بالمضي خطوة أبعد، هذا يعني أن اللاتعويلية البشرية هي ثابت، حتى القداسة بالنسبة إلى موثوقية النص (ق) التي «يعجن» الإنسان نصوصه الخاصة به عليها، بالإضافة إلى أن هذه اللاتعويلية تخلق صدوعًا متقطعة و«حولًا» إيديولوجية للنصوص جاعلة زاوية الشاقولي حتى أكثر انفراجًا. إن للنصوص الشعرية تأثير قوي على الدائرة العاطفية للإنسان، وهذا هو السبب في أن الشعر – عند تلك المرحلة من التطور البشري – كان يمتلك المقدرة الملحوظة على ممارسة تأثير معاكس على مستوى الإيديولوجيا. هذا يقتضي ضمنًا أن النص هو الضمانة المطلقة الوحيدة وبالتالي الضرورية، للاستمرارية.

الملحق (٤) النبي حيادي بلغة الخلق، في حين أن الشاعر خلاق إلى درجة عالية. وفقًا لذلك، فإن النبي هو إنسان عادي، إلى حد استبعاد كل شيء آخر، ينقل بشكل يعول عليه مضمونًا بعينه، في حين أن الشاعر هو إنسان غير عادي يقيم تواصلًا مع الميتافيزيقي من خلال «لا عاديته» وقدراته الخلاقة.

في حالة النبي، فإن شيئًا يشبه هذا سيكون مكافئًا لتدنيس المقدسات من أعلى مرتبة. كمسألة حقيقة، بيت القصيد هو أن مضمون رسالة النبي يرفض بشكل مطلق أن يُسمى فنيًّا، في حين يعتمد الشاعر بالضبط على فنه وصنعته. من موقع النص المقدس، فإن مضمونه الكامل هو واقع مطلق، واقع في حالته الجليلة، في حين أن

الشعر يحول كل واقع، حتى الواقع الذي يمثله النص (ق)، مقولبًا إياه بطريقة ما، ما يعني أن النص الشعري يعمل باتجاه النقطة ذاتها والاتجاه ذاته اللذين يعتبرهما النص المقدس نقيضه. هذه هي منطقة تضادهما الأساسي وغير القابل. بوضع كل هذا في الذهن، فإن موقف النص المقدس تجاه النص الشعري يبرز طبيعيًّا – أي، الموقف الذي وفقًا له تكون المناداة بالنبي شاعرًا مكافئًا للهرطقة ووفقًا له، في الوقت نفسه يكون أي مسعى من النص الشعري لرفع ذاته إلى مستوى النبوة الإيديولوجية هو هرطقة أيضًا.

إن ما وصفته مرات عدة بأنه دهاء التراث يطفو على السطح هنا أيضًا. فقد سعى التراث إلى المناداة بالنبي شاعرًا – النص (ق) يشير إلى ذلك غالبًا – مخاطرًا بمنحه منزلة سامية زائدة إلى أقصى حد في مجتمع وإيديولوجيا العصر (*عصره*)، نظرًا إلى أن ذلك حدث في مجتمع عربي (ج) كان يضفي على الشعر أعلى قيمة وكان تراثه شعريًّا بشكل غالب. بالأخذ في الاعتبار النفوذ الشديد الاتساع القوة الذي كان يمتلكه النص (ق) بين العرب (ج)، فقد كان متوقعًا بشكل واقعي أن يكتسب منزلة المرتبة الشعرية العليا. ثمة سببان في أن التراث اختار أن يخاطر بإعلاء نص «النبي» فوق كل النصوص الأخرى وكلا هذين السببين نشأ من حاجته إلى الحفاظ على الذات. كان السبب الأول هو أن التراث، إذ يموضع النبي شاعرًا، سيكون قد شرعن كل النصوص الشعرية على مستوى الإيديولوجيا، الأمر الذي سيكون هامًّا إلى درجة قصوى من أجل تراث شعري قوي كالذي كانه هذا التراث. فكل شخص في الوطن العربي في ذاك الوقت من الممكن أن يكون قد تأثر بمثل هذا التعريف لنص «النبي»، آخذًا في الاعتبار الدرجة العالية لقيمه الأدبية والجمالية. مع ذلك، فقد كان النص (ق) عديم الرحمة، لأنه لولا ذلك لكان موقعه الإيديولوجي قد تعرض لتغيير أساسي – لاغيًا موثوقيته بواسطة الفن.

كان السبب الآخر هو أنه التراث (ق)، بتعريف النبي بوصفه شاعرًا، سيكون قد صان مبدأ الأفقية: هذا المجال الشاسع من الشعر ما كان ليتجسد ويستكمل إلا بنصّ حيوي جديد، في حين أنه على مستوى الإيديولوجيا لن تكون هناك أية تغييرات ثورية

كتلك التي سببها رفض النص أن يُدرج في منظومة القيم الشعرية التراثية. لذلك، عندما يتحدث القرآن حول الشاعر، يمكن أن يتولد لدى المرء الانطباع بأن الشاعر يصنف دومًا في موقع غير مستحب. هذا صحيح جزئيًّا فقط: فالقرآن يعرّف الشاعر – المؤدلج بلغة سلبية لكن، ضمن التراث الذي يتخلله النص القرآني، يكون الشاعر قيمة إيجابية من أعلى مرتبة. هذا هو السبب في أن النص المقدس تمكن من إحداث تغيير هائل بدّل هذا المجتمع تبديلًا كاملًا، مؤثرًا بذلك أيضًا على «الملامح» الروحية لجزء كبير من العالم. كان التراث في حالة صدمه لوهلة ، لكنه بعدئذٍ استنبط بعض الإجراءات التكيفية التي بقي الشعر بسببها شكل الفن الطاغي في الوطن العربي أثناء الأربعة عشر قرنًا ونصف التالية. كيف أمكن لذلك أن يحدث؟

حكمة القرآن ودهاء التراث

في اختبار قوة بين القرآن والشعر، قدّم القرآن بسخاء وحكمة للشعر فرصة للتراجع، وانتهزها الشعر. يمكن العثور على نصّ حاسم بخصوص المواجهة مع النصوص الشعرية بين الآيات الأخيرة من السورة التي تحمل عنوان **الشعراء**:

﴿والشعراء يتَّبِعهم الغاوون/ ألم تر أنهم في كل واد يهيمون/ وأنهم يقولون ما لا يفعلون/ إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب سينقلبون﴾(١)

هذه الآيات تثبت أن الشعر مُدان على مستوى الإيديولوجيا. من خلال التوصيف المركّز جدًا، وفي ما لا يزيد على ثلاث آيات قصار، يجرد الشعر بشكل كامل من أهليته بلغة الإيديولوجيا، نظرًا إلى أن هذه الآيات الثلاث تشير كل واحدة منها إلى موقف إيديولوجي واحد، تقف كلها في نزاع متأصل مع القرآن، ويُصور كل موقف منفردًا بأنه سلبي بشكل كافٍ في مقابل الموقف اللامساوم للقرآن.

إن عبارة أن «الغاوون يتبعون» الشعراء يمثل الإدانة الأشد: يلح النصّ المقدس على صدقه بقدر ما يكون ذلك هامًّا للدين– وبقدر كبير بشكل لا محدود، كنقيض للنص

(١) القرآن سورة الشعراء، ٢٢٤ – ٢٢٧

الشعري الذي يقود إلى الضلال، أو يضلل البشر حارفًا إياهم عن نور الحقيقة. إن تجنيد وانقياد أولئك المضلَّلين إنما تسهله كل تلك الصفات (التي يتصف بها) للشاعر، وطموحاته وطريقته في تأليف الشعرية التي ناقشناها من قبل. هذه الآية تأتي كخلاصة لنقاشنا السابق. مع ذلك/ يبقى، ينبغي أن نذكر القارئ بأن Poet هو شاعر – لذلك، فإن من يكون مجمل كينونته واهتماماته قائمًا على العاطفي/ الوجداني، بمثل هذا الشكل المبالغ فيه، بحيث يمكنه، بشكل مزعوم، أن يتواصل مع القوى العليا. بشكل ضمني، فإن العاطفية بدون العقل لابد أن تضلل في نهاية المطاف، نظرًا إلى أنها تشجع جانبًا واحدًا من الكينونة البشرية، نابذة الجانب الآخر. في الوقت نفسه – وهي واحدة من رسائل هذه الآية – يستحق الشعراء أن يتم التعامل معهم عن طريق هذا النص (ق) (الذي، بالفعل، لا يتعامل إلا مع القضايا والظواهر الأكثر أهمية) لأن (تعطيفهم) – لنقدم مفردة معجمية غير مألوفة هنا – لا يبقى على مستوى الفرد، بل على العكس، يقتضي النص الشعري دومًا وجود متلقٍ وفي العصر الوثني العربي (ج) الذي يتحدث القرآن حوله، يأخذ النص الشعري المتلقين له في الحسبان أولًا وقبل كل شيء، حتى أنه يصبو إلى أن يمارس تأثيرًا قويًّا على المستوى الإيديولوجي لوعيهم. لذاك، فإن الشاعر، إذ يهذب حالته العاطفية عن طريق الكلمة وفي الكلمة – العلاقة بين الكلمة الشعرية والحالة العاطفية هي العلاقة التي أدعوها النص الشعري – فإنه (الشاعر) أيضًا يطرح عواطف المتلقين له، بما أن توسطه لا يمكن أن يقوم بوظيفته بدون ذلك. علاوة على ذلك، فإن قدرته تكون متناسبة مع مقدرته على إثارة العواطف (التعطيف). (القارئ غير المتآلف مع اللغة سوف يفتقد شيئًا ما هامًّا جدًّا جدًّا، وأنا أشجعه دومًا على أن يضع في ذهنه: إن كلمة Poet ليس لها الإيتيمولوجيا (الجذور) ولا الدلالات التي تمتلكها كلمة شاعر العربية). في وضع افتراضي يمكن أن نسأل السؤال التالي: هل كان يتبنى المتحد النص المقدس مثل هذا الموقف اللامساوم تجاه النص الشعري لو أن الأخير لم يكن له مثل هذا الجمهور العريض الذي كان يطمح إلى قيادته أو تضليله؟ الجواب على هذا السؤال الرئيسي هو مدمج في الآية الأخيرة المستشهد بها (٢٢٧). سوف يكرس مزيد من الاهتمام لها بعد قليل.

إن وصف الشاعر بأنه ينتمي إلى فئة البشر القادرين على تضليل الآخرين يثير بعض التداعيات المتعلقة بموقع النص الشعري بالنسبة إلى الدين من أفلاطون إلى هيغل. لا يوجد أي تأثير مباشر على النص المقدس، بل تعريف مماثل نسبيًّا للنص الشعري من قبل أفلاطون ورجال مثقفين آخرين كثيرين يشهد على إجماعهم - لنستعمل مصطلحًا مفرطًا في الحداثة حول منزلة النص الشعري في الدين. من المألوف على سبيل المثال، أن أفلاطون وصف الشعر بمصطلحات مشابهة في كتابه الجمهورية The Republic. فقد نبذ الشعراء من دولته المثالية بوصفهم فئة من الناس ذوي النفوذ - لنلخص أسباب أفلاطون - الذين يستعملون العواطف لتعمية العقل، والمعرفة الفلسفية بشكل ضمني أيضًا. علاوة على ذلك، بالنظر إلى قدراتهم، كان الشعراء يعتبرون خطيرين ولا مكان لهم في دولة أفلاطون التي سيسيرها الفلاسفة. ثمة موقف مشابه يمكن إيجاده لدى فلاسفة آخرين كثيرين، يمتدون من نيتشه إلى هيغل. وفقًا لهم - وهو ما بات مألوفًا - يكون الشعر هو أدنى مستوى في المعرفة الذاتية للروح المطلق. بهذا المعنى أعلن هيغل موت الشعر.

الآية الثانية من الكتلة المستشهد بها - ﴿**ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون**﴾ - هي إكمال مقتضب للموقف السابق وهو أن الشعراء يتبعهم المضللون (الغاوون). تقدم (كتب) التفاسير تفسيرات مختلفة للآية الثانية، تنسجم مع التفسيرات المختلفة لمجاز الوادي الذي يهيمون فيه أي يتوهمون، يحلمون أحلام اليقظة؛ يحدقون شاردين). مع ذلك، فإن للآية معنى سلبيًّا بلا شك في السياق المعطى. أي، بما أنها تلي مباشرة الآية التي تعلن أن الشعراء يتبعهم أولئك الذين ضلوا، فإنها تفيد في تخصيص العبارة السابقة، المعممة نسبيًّا. لأن الشعراء يُضللون بسبب من أو بكونهم قادرين، من خلال سعي عاطفيتهم وخياليتهم، على الظهور في كل «واد». تنبغي ملاحظة أن الفعل الأصلي يهيمون يعني «يحرفهم شيء ما»، «يصبحون تائهين في حلم اليقظة»، يجولون بشكل خيالي عبر فضاء»...الخ. يعتقد معظم المفسرين أن كلمة وادي تشير إلى الأجناس الشعرية، ما يعني أن الشاعر يمكنه أن ينتقل بسهولة بين المديح والهجاء، بين مديح الذات (الفخر) والرثاء.، الخ. مهما تكن الحالة، فإن التشديد هو على التقلب

(العاطفي) للشاعر، مقدرته – المطوّرة إلى القداسة – على الترحال عن طريق الخيال إلى أية حالة عاطفية بشكل مستقل عن معتقداته. بطريقة معينة ذات دلالة، يكون متنافرًا مع ذاته والواقع من حوله.

– هذا المعنى التأويلي السائد لكلمة وادي بلغة الأجناس الشعرية له مبرراته، لكنني أعتقد أنه يستبعد جانبًا هامًّا من مجاز الوادي في السياق العام الذي نزلت فيه هذه الآيات. من الصعب أن نصدق أن القرآن تبنى مثل هذا الموقف إزاء الشاعر ببساطة بناء على قدرته (أي الشاعر) على أن يصبح مفهومًا عاطفيًّا في سياقات عاطفية متناقضة. لأنه يجب أن يوضع في الذهن أنه، حتى بعد (نزول) الوحي (الإلهي)، فقد كتب الشعراء بشكل واسع في أجناس شعرية مختلفة، محولين صنعتهم إلى شعر مربح إلى درجة عالية. كانت هذه ممارسة واسعة الانتشار دامت قرونًا، إلى أن بدأ الشعر الحديث يعزز مسلّمة الصدق الشعري، أولًا وقبل كل شيء في أعمال جماعات الديوان وأبولو والمهجر الأدبية.

– يتبنى النص المقدس بشكل دائم موقفًا من النص الشعري يتعلق بالدرجة الأولى بصفاته الشعرية وادعاءاته الإيديولوجية. صحيح أن القرآن لا يمكن أن يدعم «النفاق» الشعري بلغة الأجناس، رغم أن إدانته ليست متركزة على ذلك، بما أن هذا الشعر قد بقي، وحتى ازدهر في القرون التالية؛ مع ذلك، اشترط القرآن أن يتبنى الشعر موقفًا إيديولوجيًا مختلفًا. لذلك، أعتقد أن عبارة أن (الشعراء كانوا يهيمون في كل وادٍ) تعني ضمنًا حديثهم المتناقل عن رحلات خيالية «عبر الفضاء» تعود إلى الشياطين والجن والقوى الخارقة الأخرى، ويعني ضمنًا أيضًا أنهم أثروا على جمهورهم وفقًا لقوانين هذه القوى وعواملها، الأمر الذي يستتبع بالنتيجة انحرافًا مأساويًّا عن موثوقية الحقيقة. بذلك كان بإمكان القوى الشيطانية – بشكل مرفوض على نحو مطلق بالنسبة للنص (ق) – أن تستخدم الشعراء للتأثير على البشر لكي يضللوهم. في الوقت نفسه، بفضل الشاعر، منحت هذه القوى ثغرة لأجل الظهور بمظهر إلهي، وربما حتى لتكون آلهة. إن الأشكال المختلفة من التواصل العاطفي مع هذه القوى هي السبب المباشر لمثل هذا الموقف من طرف النص المقدس. من

الصعب أن نصدق أن سببه هو مقدرة الشاعر على أن ينشد ترنيمة جنائزية من أجل شخص متوفى اليوم، ومديحًا تجاريًا لحاميه غدًا. رغم كل شيء، فإن حدة تهمة أن الشعراء يضللون هي ملائمة لادعاءاتهم الإيديولوجية، وليس لما يدعى «عدم استقرار، الأجناس العادي» إن الينوع العاطفي لأي جنس شعري يمكن اعتباره عديم الأذى ما لم ينتهك مجالات من المرتبة الإيديولوجية أو المرتبة العليا. هذا هو السبب في أن تفسير هذه الآية على أنها تشير إلى تقلبية الأجناس (الشعرية) وحدها هو تفسير اختزالوي: فهو ليس مغلوطًا، لكنه بالتأكيد، يغفل الجانب المظلم الأهم من الآية.

– إن الوادي متعدد المعاني حتى كعلاقة سيميائية على الفضاء، «فالوادي» يقع «أدنى» الأرض نفسها، كما أنه يمثل مستوى «الفضاء السوي الطبيعي»، من المتفق عليه، أن الوادي أيضًا يمكن أن يحمل ظلال معاني إيجابية لأنه يفيد في أحيان قليلة (في الفضاء الجغرافي حيث أنزل النص) كسرير لأجل السيول المانحة للحياة، لكن هذه الصفة الإيجابية تُحول مرة أخرى إلى صفة سلبية: فالسيول في الوادي ترسب أيضًا طميها (وينبغي إدراك هذا كمجاز غني جدًّا): السيول تمر مسرعة جدًّا، تاركة رواسبها الطينية لكنها لا تغير الفضاء بشكل دائم، إنها عنيفة لكنها انتقالية أيضًا، الخ. إن المسار السيلي للعواطف التي يثيرها الشاعر و«المعرفة» التي تؤدي إليها هذه العواطف هي موازية للعلاقة بين الوادي والسيل فيه. من الناحية الأخرى. يمكن تفسير الوادي كنوع من ملجأ أو مصد ضد الريح، لكن هذا يقتضي أيضًا انكفاء عن مستوى السطح السوي ولذلك فهو غير مرغوب فيه: لا يوجد أي تداول إيجابي فيه، الأفق الحقيقي لا يمكن رؤيته منه، الشمس لا تسطع عليه كما تسطع على الفضاء من حوله، الخ. هذا المجاز البارع للنص (ق) كان من الممكن تطويره أكثر، لكنني آمل أن تجعل هذه الإيحاءات حول علامات (سيمياء) الفضاء من الواضح أن الوادي يقابل خداعًا معينًا، بحيث تؤكد هذه الكلمة (مع الآية التالية) بشدة الخداع المعبر عنه في الآية الأولى. في سيمياء الفضاء هذا من المناسب بالتأكيد أن نقارن كلمة الوادي بعلاقة سيميائية أخرى: القمة أو الارتفاع. فمع كل صفاتها المتناقضة تنبغي ملاحظة أن الوقوع في القمة هو دائمًا ذو امتياز بالنسبة إلى الوقوع في الوادي: توفر القمة

رؤية أفضل وأوضح للعالم، رؤية تطال أبعد من تلك الرؤية من الوادي[1]. عند مناقشة سيمياء الفضاء، يجب أن أشير إلى الاتجاه الذي تقود إليه. أي، الشاعر في الوادي له منظور واحد للعالم؛ أما سطح العالم فيقدم منظورًا آخر؛ القمة التي يأتي منها الوحي تقدم منظورًا آخر. كل شيء آخر يعتلي من القمة. التمايز في سيمياء علامات الفضاء أكثر من واضح هنا: إنه مؤثر حقًّا. أنا أحاول فعلًا القول هنا – دائمًا بلغة إيديولوجية، وليس بلغة الجنس الأدبي (الشعر) – إن الوادي كعلامة سيميائية يولد بشكل تلقائي العنصر الآخر من تضاده الثنائي – النقطة «العليا»– معتبرًا أن الوحي يُعرف كنقيض للنص الشعري. ربما على نحو غير متوقع – لكن بشكل ضروري هنا – ينبثق معنى الشاقولي من بين التبعات الأخيرة، في سيمياء الفضاء أيضًا: الشعراء مآلهم إلى الوديان؛ نشاط النبي ينتشر عبر السطح اللانهائي للعالم والتاريخ، في حين أن الله يطل على كل شيء من الأعلى (علٍ). هذا يعطي إيضاحًا واضحًا بلوريًّا للطبيعة الاستقرائية لشعرية الشعر والطبيعة الاستدلالية لشعرية الوحي.

– الآية الثالثة (٢٢٦) هي تكملة محددة للآيتين السابقتين: ﴿**وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾. من الواضح أن هذه الآية تثبت التناقض بين كلام الشاعر وأفعاله، الذي هو نمط محدد من النفاق، الكذب، الرياء، التظاهر بالتقوى، الخ؛ بأي حال، هذه هي الإدانة الأشد من وجهة نظر دينية أو من وجهة نظر الأخلاق عمومًا. فالتناقض بين الأقوال والأفعال يوحي بانفصام قاتل في شخصية الشاعر سببه الوحيد هو تعويله على العواطف كأداة للمعرفة والتواصل. لذلك فالنص الشعري هو تعبير عن عالم الشاعر الذي لا يتطابق مع عالمه الواقعي، أو مع عالم أفعاله. هذا في تناقض كامل مع عالم الشاعر، أو بشكل عام العموم، عالم أولئك الذين يتبعون الوحي، نظرًا إلى أن الوحي يلح بشكل ثابت على الاتفاق المطلق بين الأقوال والأفعال، حتى بين الأفكار (النوايا) والأفعال، كما يلح على أحد متطلباته الأساسية: بقدر ما يكون هذان الاثنان متوافقين، يمكن للمؤمن أن يعتبر إيمانه حقيقيًّا. في حين يشدد الشاعر على الخط

(١) إن العبارتين مع حرفي الجر المختلفين هما دلاليتان تمامًا بهذا المعنى: من الوادي وفي الوادي: يصبح إعراب حرفي الجر وظيفيًا جدًّا هنا.

الذي يفصل عالم خياله عن الواقع بلغة إيديولوجية، فإن الوحي يلح على سيرورة معاكسة – محو هذا الخط لأن العالمين كليهما يمثلان الواقع بالنسبة للوحي بحيث إن العلاقة بهما يجب أن تقام حيث تكون الأقوال والأفعال في اتفاق مطلق.

– إن العلاقة بين هاتين الآيتين (٢٢٥-٢٢٦) مثيرة للاهتمام من الجانب الألسني أيضًا؛ إنها، من حيث التركيب، بنية إيجازية. أي، يمكن ترجمتهما كما استشهدت بها أعلاه، أي، كجملتين معطوفتين مستقلتين، مع حرف العطف الرابط والذي يقيم ربطًا بينهما. هذه الترجمة لا تربط بالضرورة كل أفعال الشعراء بشكل متبادل، أي، يعني ذلك ضمنًا أن التناقض بين أقوالهم وأفعالهم يعبر عنه ليس فقط في فعل الاستشعار (نظم الشعر) (في ما هم يهيمون في كل وادٍ) بل في أنهم يقولون عادة غير ما يفعلون فعلًا. مع ذلك، فإن حرف العطف هذا، متبوعًا بالضمير الشخصي هم، كما هو الحال هنا، يشكل أيضًا ما تدعى «واو الحال»، التي نترجمها بواسطة اسم الفاعل، في حين أن عبارة الحال كلها، كما يوحي اسمها، تعبر عن حال الفاعل في لحظة القيام بالفعل الذي يدل عليه الفعل. من هنا، فإن الترجمة التالية ستكون أيضًا دقيقة من الناحية الإعرابية: ﴿**ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون؛ وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾؟ إن عطف أشباه الجمل مفقود الآن لصالح تابعيتها: الشعراء يهيمون في كل وادٍ في حين، عندما يقولون ما لا يفعلون. في مناسبات أخرى لا حاجة للشعراء لأن يكونوا هكذا. لكن، بغض النظر عن ذلك، فإن عدم موثوقيتهم الإيديولوجية يرتبط النص الشعري بأي حال، نظرًا لأن الشعر يكون في تماس إلهامي مع القوى الشيطانية – كما يمكن أن تدعى الآن من موقع النص (ق). هذه الفكرة تنقل في آيات عدة تسبق مباشرة الآية التي استشهدت بها أعلاه، ما يمكن فهمه كتحضير لأجل الآيات التي تم تحليلها حتى الآن: (**هل أنبئكم على من تنزل الشياطين؟/ تنزّل على كل أفاك أثيم/ يلقون السمع وأكثرهم كاذبون**)[1].

– إن إلهام الشاعر معرّف بشكل واضح هنا: النص الشعري (أشير دائمًا إلى طبقته الإيديولوجية في هذا العصر الوثني) هو فعل شيطاني لأنه يُبدع بعد أن تكون

(١) القرآن، سورة الشعراء ٢٢١-٢٢٣.

الشياطين قد «تنزلت» إلى الشاعر وألهمته. من الواضح أن الشيطان – دائمًا وبأعمق معنى – يدل على كل شكل من أشكال الشر، ما يجعل وسيطه، الشاعر، كذابًا وآثمًا. فالشياطين يصغون سرًّا إلى أشياء في الغيب المجهول – كما تنقل الآية ٢٢٣ – فقط لكي يحرفوها قدر الإمكان ويفشوا بها إلى الشاعر. بالطبع، إن فعل الإصغاء السري (إلقاء السمع)، بالإضافة إلى فعل إفشاء الهمسات، يحمل دلالات سلبية. بأي حال، هذه الأفعال التي هي الشغل الوحيد للشيطان هي كلها أشد الانتهاكات بما أنه لا توجد مسائل تافهة يمكن الإصغاء إليها سرًّا في الغيب المجهول، لأنه لا توجد مثل هذه المسائل هناك بل توجد فقط المسائل المصيرية للإنسان وللعالم، التي تحرف عندئذٍ من خلال موشور شيطاني يهمس بها إلى الإنسان بوصفها شيئًا حاسمًا لأجل مصيره.

يشير هذا بشكل واضح إلى الشعراء الذين يظهرون، بسبب فن الكلام عندهم، مثل الكهنة. بهذا الخصوص، يجب أن نلجأ مرة أخرى إلى التحليل التركيبي (الإعرابي) لنرى كيف أن هذه الآيات الثلاث (٢٢١-٢٢٣) تنطبق على الشعراء كما تنطبق على الكهنة. أي، إن الربط بين الآية ٢٢٣ والآية ٢٢٤ يقام من خلال حرف العطف و: (و) الشعراء يتبعهم الغاوون. فواو العطف تتكرر بشكل مفرط في اللغة العربية الكلاسيكية. وتترجم في أغلب الأحيان (إلى الإنكليزية) بمعنى and، رغم أنها تقوم بوظائف إعرابية أكثر تعقيدًا بكثير. (في النص المقدس الذي أناقشه هنا تفيد كأداة ربط وكوحدة أسلوبية (بيانية) مُدْرَكة على مستوى الصوتيات Phonetics، تكون تكراريتها وظيفية تمامًا بلغة الأسلوب) لقد بينت للتو كيف أنها تشكل «عبارة حال»، تترجم عادة بواسطة اسم فاعل. إن وظيفة حرف العطف هذا هي دائمًا – بشكل أكثر أو أقل وضوحًا – النية في التعبير عن تزامن الأفعال الأحداث وتقارب الأحوال، الخ.. لذلك لا داعي دومًا لأن تترجم بوسائل معجمية (مع أنها ينبغي أن تترجم في هذه الحالة بعينها، نظرًا إلى أنها تمثل وحدة أسلوبية تدعم التكرارية والشكل الأسلوبي (البياني) إذ يمكن ترجمة معناها بعلامة ترقيم (اللغة العربية الكلاسيكية لم يكن يوجد فيها أي ترقيم): في هذه الحالة يمكن أن تكون النقطتان أو الشرطة (شحطة) (-): (....) يلقون السمع، وأكثرهم كاذبون: والشعراء يتبعهم الغاوون (...). العطف

يمكن ترجمته أحيانًا بكلمة because (لأن). لذلك فإن واو العطف تؤدي بلا شك وظيفة إعرابية ودلالية لدمج العبارات السابقة حول الأفعال الشيطانية في ارتباط عطفي وسببي مع نشاطات الشاعر التي هي سحرية في جوهرها وبصفتها هكذا، تستوجب أشد إدانة من النص المقدس.

إن الصلة على القوية بين كتلتي الآيات المحلّلة هنا تقطع بقوة عن طريق حرف الجر (إلا) الذي يدل على الاستثناء؛ الصلة تقطع بقوة بقدر ما يمكن لافتتاحية النص (ق) من أجل الاستثناءات أن تكون مستثنية والصورة السلبية للشعراء – الكهنة يتم إكمالها في الآية الختامية من السورة نفسها (٢٢٧):

(....)/ **إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا وانتصروا من بعد ما ظلموا** (....) هذه الآية تكمل الموقف من الشعراء بالطريقة الوحيدة الممكنة لأجل الوحي الإلهي التي تأخذ في الاعتبار كل ما ذكرته حول المنزلة الاجتماعية والإيديولوجية التي كانوا يتمتعون بها في المجتمع في ذاك الوقت.

لذلك، فإن الشعر ليس مدانًا ككل، لأن القرآن هو عمل ذو سيقنة قوية ومتنوعة المعاني. إذ سيكون من القسوة الزائدة وغير المبررة ثقافيًّا أن يحظر الشعر في مجمله من المجتمع العربي (ج) الذي كان قد أوصله إلى الكمال، في حين يعبر عن عبقريته بهذا الشعر تحديدًا. لقد احترم القرآن بشكل خفيف هذه الحقيقة. مع ذلك، فإن القرآن قد شجب بشكل واضح النمط من الشعر المعرّف قبل هذا الاستثناء، أي الشعر الذي يدعي أنه الحامل «للحقائق» الدينية. فالشعراء الذين يؤمنون والذين يعملون الأعمال الصالحة هم معذورون. إن العلاقة بين الدين والشعر، بين النص المقدس والنص الشعري، معرّفة بوضوح تام: النص الشعري في المجال الديني هو محصور تحديدًا بالعهد الوثني، في حين أن الوحي يتم تحويله إلى النص (ق) الذي يقدم غالبًا ككناية عن النور الذي يهدي العالم للخروج من الظلمة. – ما هي المعاني الممكنة لعذر الشعراء الذين يؤمنون في الآية الأخيرة؟ المعنى الأول هو أن النص (ق) يدين أولئك الذين يقعون على الطرف الآخر (النقيض) من الإيمان القويم، أو الذين يستعملون الكلام الشعري للتعبير عن المشاعر الوثنية أو أية مشاعر أو معرفة دينية أخرى غير إسلامية تعرف بأنها إفك. المعنى الثاني، الذي ينشأ بشكل طبيعي عن الأول، هو أن

أولئك الذين يؤمنون ويسمح لهم أن يتورطوا في الشعر بما أنهم، بوصفهم هكذا، لن يدخلوا في الشعر أي مضمون إيديولوجي يحرمه النص المقدس. لقد أُعطي الشعر فرصته لكن بشروط معينة متعلقة به.

المعنى الثالث هو افتراضي: إنه، كما أعتقد، متروك دون تحديد عمدًا من خلال البنية الإيجازية لهذه الآية. أي، من المشروع بالتأكيد أن نتفحص معنى منح العذر للمؤمنين الصادقين من هذا السياق السلبي بكل معنى الكلمة. قد يكون التفسير الممكن في حقيقة أن الإيمان الصادق للشاعر غير منسجم مع نوع الشعر المدان من قبل النص (ق)، الذي يعني أن بمقدوره أن يكتب شعرًا خاليًا من هذا المضمون الإيديولوجي. ثمة تفسير ممكن آخر - لا يمكن اشتقاقه من هذا النص بشكل صريح - هو أن الشعر يمكن أيضًا أن ينخرط في الارتقاء بالإيمان الصادق، أو في الارتقاء بالعقائد الإسلامية وقيم الإسلام عمومًا. إذا فهمت الآية المستشهد بها بهذه الطريقة، فثمة شيئان ينبغي وضعهما في الذهن. الأول، إن إجراء القطيعة مع شعر العصر يتم الإيغال فيه في القرآن إلى أبعد بكثير من أن يسمح بإلغاء أهمية الشعر كليًّا وإلى الأبد.

الثاني، أن الوحي كان مدركًا بالتأكيد أن العرب (ج) الذين جاءهم الوحي أولاً كانوا مفرطي الحساسية بشكل إيجابي للكلمة الشعرية بحيث إن الشعر يمكن أن يساهم في تشجيع الوحي. من خلال هذا الاستثناء بالذات يظهر الوحي أن لا نية له في خلق أرض يباب في التراث. أليست هذه دعوة كتومة للمسلمين لكي يستبدلوا الشعر (السحري) بالشعر الموجه بشكل صحيح لكن، بالطبع، بمعنى مختلف؟ لقد أنكر الوحي حقوق وأهلية الشعر في مجال المعرفة الدينية والتواصل مع الله، ما أعطى الشعر اتجاهًا مختلفًا بشكل جوهري عن اتجاه الشعر المدان من قبل الوحي. بعبارة أخرى، هل يمكن تفسير هذه الآية أيضًا كدعوة للشعراء لإنشاء المدائح للإسلام، والنبي، الخ[1]؟

(١) عند هذه النقطة يجب تذكّر أفلاطون مرة أخرى، الذي سمح فقط بالشعر التسبيحي في دولته المثالية بالتالي الشعر الذي ينشد المدائح للآلهة. في ما يتعلق بالقرآن، يمكنني أن أرى موقفًا صريحًا هنا: أي عمل يؤيد الإيمان الحقيقي هو ضرب من الإحسان الإسلامي هو شعر أيضًا: لكن الشعر ليس ضروريًّا لأجل تأكيد مرجعية الوحي. فالوحي يعتبر سائدًا ومكتفيًا بذاته.

في هذا السياق، قد يكون مثيرًا للاهتمام أن نشير – حتى ولو بتقديم مجرد خطوط مخطط عام، كما سأدخل بتفصيل أكثر لاحقًا في هذا الكتاب – إلى ما حدث للشعر بعد نزول الوحي. خلال بضعة عقود مرّ الشعر بفترة من الركود الحاد، بلغ ذروته حتى إقامة السلالة الحاكمة الأموية (٦٦١–٧٥٠)، ازدهر بعدها تمامًا أثناء العصر العباسي (٧٥٠–١٢٥٨). ثمة بضعة أسباب لذلك. أحد أهم الأسباب ربما يكون هذا الموقف الإيديولوجي الصارم للوحي في ما يتعلق بشعر ذاك الزمن. يمكن سبب آخر في حقيقة أن النص المقدس دخل التراث بقيمه الأدبية والجمالية الرفيعة التي كانت، كما هو متفق عليه عمومًا، متفوقة على شعر ذاك الزمن، بحيث إن الشعراء ببساطة قد صمتوا أمامه، شاعرين بأنهم أدنى منه إبداعيًّا. سأقول المزيد حول هذا البعد النص (ق) لاحقًا في هذا الكتاب مع أن ثمة سبب آخر هو أن العرب (ج) أدركوا نزول النص (ق) كانفجار حضاري وثقافي قوي بشكل متفوق، وأنه أثناء بضعة عقود كانوا مغمورين بشكل كامل في الانتشار الواسع لهذا النص في أجزاء بعيدة دائمًا من العالم. بشكل طبيعي، خيضت حروب كثيرة أثناء هذا العصر، الذي لم يكن مفضيًا إلى الشعر. في الوقت نفسه، كان هذا التراث الشعري بشكل غالب كان بحاجة إلى بعض الوقت ليتصلب في الإطار الجديد – في العالم الجديد ، حقًّا – وليعيد تأسيس نفسه من خلال أشكال جديدة لا تتناقض مع النص (ق).

في هذا الهدوء الشعري المفاجئ لم يتكلم سوى عدد قليل من الشعراء والذين قرروا فقط أن يسعوا وراء إلهام جديد لأجل ارتقائهم. كان هؤلاء مهتدين جددًا أبهجهم الإسلام ونصه (ق)، مستعدين للاعتراف بتفوق النص (ق) بلغة الشكل وعدم قابليته للجدل بلغة المضمون. هؤلاء الشعراء – القليلين جدًّا مقارنة مع الفترات السابقة واللاحقة لهذه الفترة – يمكن أن يمثلهم كعب بن زهير (٥٣٠–٦٢٧) بقصيدته الشهيرة بعنوان قصيدة **البُردة** التي تفتتح بكلمات **بانت سعاد**.. هذه القصيدة مشهورة بسبب كونها منظومة كقصيدة مديح للنبي ورسالته، لكن ما هو ذو أهمية هنا هو ردّ فعل النبي بعد أن ألقيت القصيدة عليه. أي، بدون أن يقول أي شيء، خلع بردته ولفها حول الشاعر. هذه الإيماءة فهمت كاستحسان أو حتى كتأييد للشعر الذي

يشجع محمد والإسلام[1]. مع ذلك، رغم هذه الإيماءة الواعدة، فشل شعر المديح في الازدهار. ربما كان أحد الأسباب هو حقيقة أن الشعر كان قد ارتبط بطقوس الكهانة بشكل أقوى مما ينبغي ولفترة أطول مما ينبغي، وحقيقة أن القرآن تبنى هذا الموقف اللامساوم تجاهه. إن ترابط الشعر محفوف بالمخاطر أكثر مما ينبغي، في حين أن النص المقدس يطفح باكتفاء ذاتي وثقة بالنفس. بأي حال، من المثير للاهتمام أنه لا يوجد أي إنتاج ضخم للشعر الديني في التاريخ العربي كما يوجد، على سبيل المثال، في المشترك الثقافي المسيحي.

بدأ الشعر باللغة العربية يزدهر بعد بضعة عقود من وفاة النبي، وازدهر في الأجناس الغنائية الأكثر فصاحة. فقد تخلّى مرة واحدة إلى الأبد عن ادعاءاته الإيديولوجية القرآنية وعندئذٍ فقط تم تقمص التراث الشعري. الأكثر من ذلك، إن الشعر لم يقلع فقط عن مساعيه لتمثيل الحقيقة الدينية، مسلّمًا ذلك بالكامل إلى القرآن – بل، وهو الأهم، مضى إلى أقصى الطرف الآخر بقوة العطالة، أو الدهاء. في مقابل الطموحات ما قبل القرآنية للشعراء، ادعى كذب «الكذب» mentdach كمسلّمة شعرية له، الذي كان يعني ضمنًا عدم صلة المضمون الشعري وحرية الاستعارة من مخزون التراث من الموتيفات (هذه الشعرية أفشت شرعية السرقات الأدبية بهذا الخصوص) في حين يؤكد، من الناحية الأخرى، بالشكل الأمثل على أهمية الشكل الشعري الذي يلبسه إبداع الشاعر. لقد وضع حد لهيمنة الشعراء في دائرة المسائل الميتافيزيقية الدينية قد تم وضع حد لها. في المواجهة مع القرآن على مستوى الإيديولوجيا، عانى الشعر من الهزيمة. هذا هو السبب في أنه تحول إلى ثيمات جديدة ومسلمات شعرية جديدة. بعدئذٍ، في هذا الجديد، شع لمئات السنين. استطاع الشعراء بشكل أخيرًا أن يكونوا شعراء ومؤمنين موجهين بشكل قويم.

---

(١) إن مصير البردة مجهول. فوفقًا لبعض المصادر، أن الخليفة معاوية (٦٦١-٦٨٠م) اشترى البردة من ابن الشاعر واحتفظ بها الخلفاء العباسيون، الذي كانوا يرتدونها في أيام العيد. وكما زعم، فقد حفظت في بغداد حتى النهب الذي قام به المغول في عام ١٢٥٨ عندما أمر هولاكوا بإحراقها. على كلٍ، تنقل بعض المصادر أنها لا تزال محفوظة في استنبول.

٢- القرآن يواجه الشعر على مستوى الشكل

كل دراسات الأدب العربي تتضمن القرآن لكنها تقاربه من مواقع مختلفة وتستعمل مناهج مختلفة. بدراسة القرآن بوصفه عملًا أثر بقوة على المشترك الثقافي الشرقي – الإسلامي، فإن الدراسات الاستشراقية في معظمها تعامله بوصفه عمل محمد (saws). لذلك، فإنها تتبنى مقاربة متعالية أو برائية على نحو بارز، وهي، بحد ذاتها، ذات محدوديات شديدة.

في الوطن العربي – الإسلامي يُدرَّس القرآن بوصفه كلام الله، بحيث تزخر كل كتب النصوص العربية حول الأسلوبيات (علم البيان) بالأمثلة على أسلوبه. مع ذلك، قد يكون من المفيد أن ندرس استعمال النص (ق) كمنهج يحدد موقعه بالنسبة إلى الموقعين «الخارجي/ البرائي» و«الداخلي/ الجواني». بدون البحث في إعجاز النص (ق) (نوع بعينه من خارقيته في اللغة والأسلوب)، من المعقول أن ننظر إليه ضمن كون الأشكال في التراث، وبالتالي ليس فقط ككتاب دليل للأمثلة الأسلوبية النموذجية بل كمنظومة واحدة أثرت على مدى قرون، من خلال إعجازه، على نمو تشكيلة واسعة من الأشكال في الثقافة وليس فقط في الأدب. في هذا السياق، ينبغي أيضًا أن نحلل موقف القرآن من الشعر على مستوى الشكل.

الخارقية الأسلوبية (البيانية) للنص (ق) والتراث

إن إدانة الشاعر بوصفه كاهنًا هي إدانة لا مساومة فيها في القرآن، نظرًا إلى أن النشاطات الكهنوتية للشاعر هي في تناقض مع الوحي. مع ذلك، على مستوى الشكل، ليس الشعر منبوذًا كليًّا، كما في الحالة السابقة؛ المسألة بالأحرى مسألة تجاوز التراث الشعري بطريقة خاصة. أي، في الأدب لا يقتضي الشكل بحد ذاته بالضرورة مضامين إيديولوجية محددة، وهذا هو السبب في أن النص (ق) يقيم علاقة مختلفة كيفيًّا مع الشكل. بالتأكيد، لا يمكن معاملة المضمون وشكله بوصفهما منفصلين بشكل جذري في علم الجمال لأنهما، بالمصطلحات الكروتشية[1]، يوجدان بوصفهما تماهيًا

(١) نسبة إلى بنديتو كروتشيه: Croce (١٨٦٦-١٩٥٢): فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي إيطالي أهم كتبه (فلسفة الروح). اشتهر كروتشيه بسبب أعماله في النقد الأدبي وعلم الجمال والتاريخ الثقافي والمنهج التاريخي. عرف بعدائه للفاشية.

للحدس والتعبير. هذه حجة قوية لصالح النص (ق) عندما ينكر على الشعر القدرة على التعبير عن أسمى مضمون ديني أو الوصول إلى أسمى الحقائق الدينية. سواءً كان بشكل ضمني أم بشكل صريح، يحذر النص (ق) بشكل مستمر من أن الشعر «كشكل من المعرفة» يمثل قِرانًا سيئًا مأساويًّا بين الشكل والمضمون؛ فالشعر، كشكل، بالمعنى العريض، يسعى، بشكل غير ملائم تمامًا من منطلق الوحي، إلى ضم المضمون (ق)، الذي يحرفه عندئذٍ من خلال عدم ملاءمته الخاصة.

يولي القرآن ذاته اهتمامًا شديدًا للشكل الذي ينزل به، لكن مع علاقة أعيد تعريفها بوضوح بين الشكل والمضمون. يكون النص (ق) في شكل النثر الذي يتميز بالقافية والإيقاع (السجع)؛ لذلك، فهو ليس في شكل «الشعر الخالص» بل في شكل خاص أيضًا يدعى النظم- نص منظم ومركّب لا يصاغ في قصيدة بل يؤكد بشدة على أهمية الوظيفة الشعرية للغة التي ليست غاية في ذاتها بل تخدم بالدرجة الأولى في نقل معاني محددة. إن النص (ق)، إذ يحيد عن «الشكل الشعري الخالص» يظهر كم هو مهم تجاوز وظيفة شعر الكاهن، مثبتًا في الوقت نفسه قدرته الخاصة على استعمال شكل مختلف للتعبير عن المضمون الذي كان الشعر، حتى ذاك الوقت، يسعى إلى التعبير عنه.

في أمكنة كثيرة يعلن النص القرآني بصراحة عن نيته في التعبير عن مضمونه بلغة وشكل يلتفتان إلى الجميل على نحو أمثل. ثمة أمثلة كثيرة تشرح ذلك، وربما أكثرها تأثيرًا في النفس هو ما يجده المرء في افتتاحية سورة الرحمن (٥٥): ﴿**الرحمن/ علَّم القرآن/ خلق الإنسان/ علّمه البيان**﴾[1].

تقيم المقاطع القصيرة بشكل أمثل علاقة بنية هرمية بين عدة ثيمات ذات دلالة كونية؛ فكل الثيمات يعبر عنها بإيجابية شديدة تصبح أقرب ما تكون إلى الكمال عن طريق هذه الثيمات التي تعتمد على بعضها البعض بشكل مترابط على نحو معقد. هذا الترتيب الكوني للأولويات أدخل فيه البيان، في الآية الرابعة، الذي يترجم بـ articulate speech بشكل شرطي فقط، نظرًا إلى أن اللغة العربية تستعمل نفس المصطلح مقابل stylistics. يستتبع من التحليل المتأصل لهذه الآيات أنها تعبر عن المعنى التالي.

---

(١) القرآن، سورة الرحمن: ١-٤.

فوق كل شيء يوجد إله الرحمة (الله)، بوصفه المنشئ الأول، وليس صدفة أن هذه العبارة الاسمية (إله الرحمة) تستعمل بمثابة الفقرة الأولى. أسمى آيات الرحمة هي أن إله الرحمة ينزل القرآن: أقصى الرحمة على العالمين، نظرًا إلى أنه يقود نحو التعرف على الله وبالتالي رحمته. يضاف خلق الإنسان (الآية ٣) إلى أهمية الفعلين السابقين. الرحمن (إله الرحمة) يظهر رحمته من خلال القرآن المنزّل على الإنسان الذي خلقه هو: هذه سلسلة لا يمكن قطعها من فعاليات الله. أخيرًا، تصل الآية (٤) إلى بيت القصيد الآية: الله أيضًا علّم الإنسان، الذي خلقه هو ونزل إليه القرآن، البيان (بشكل شرطي) بوصفه العلامة الأسمى لرحمته الشاملة[١].

لذلك، وضع الله مقدرة الإنسان على التعبير الفصيح (البيان) على رأس رحماته. فمن ناحية أولى، مكافئ لفعل خلق الإنسان ذاته، الذي هو ذو أهمية هائلة على نحو لا يقاس. من الناحية الأخرى، فإن مقدرة الإنسان هذه توضع في اتصال مباشر مع القرآن. بما أن النص الأصل يستعمل نفس الفعل علّم مرتين: (الله) علّم القرآن، (...) علّمه (الإنسان) البيان. يبدو، في أمكنة أخرى حيث يتحدث القرآن حول أهمية البيان، أن دلالة هذه الهبة العظيمة لا تُرفع إلى أعلى مستوى ممكن لمقدرات الإنسان وهبات الله بالطريقة نفسها كما في افتتاحية السورة (٥٥): ما يؤكد أهميتها هنا هي البيئة الهرمية الاستثنائية لأفعال الله وعلاقة الإنسان بها. حتى أكثر من ذلك عندما تكون الآيات في حالة هندمية بالغة الأناقة، ما يجعل كشفها التفسيري حتى أكثر بهجة. هذا يكشف عن صلة قوية بين القيم الأسلوبية (البيانية) للنص (ق) ومقدرة الإنسان على تلقيها. في أمكنة معينة يقول القرآن صراحة إن نصه يجري تقديمه بأسمى القيم البيانية الممكنة. يوجد على الأقل مبرران لأجل هذا الإيضاح. الأول، بما أن القرآن يأتي من الله إلى الإنسان على هيئة النص (ق) فمن الطبيعي أن نتوقع منه أن يأتي في شكل ذي ترتيب أقرب إلى الكمال. الثاني، على علاقة بالأول، ينكب النص (ق) على مقدرة الإنسان فوق العادية على البيان. فالصلة بين هذين الجانبين تصبح. أكثر

---

(١) إن كلمة البيان غالبًا ما تترجم بعد اهتمام وبشكل غير دقيق إلى الإنكليزية بكلمة speech لكنها أكثر من مجرد كلام؛ كما ذكرت سابقًا، البيان هو تعبير ذو أسلوب عمومًا (ليس بالضرورة في شكل كلام) أو تعبير مهذب أسلوبيًا.

وضوحًا – من هنا، فإن أهمية الشكل، أهمية التعبير العالي البيان، يتم التأكيد عليها على «القطبين». فمن جهة أولى يؤكد الله على الشكل الذي يبعث به نصه، ومن الجهة الأخرى يؤكد أهمية هبته إلى الإنسان في هذا المضمار هبة تستحق «قناة» channel توصيلها الشاقولي. على كلٍّ، يقتضي ذلك تمييزًا هامًّا بين هذين «القطبين» – بين النص المرتَّب بشكل أمثل بلغة الأسلوب وكون الإنسان موهوبًا بشكل استثنائي بالبيان. هذا التمييز الهام سوف يناقش لاحقًا في هذا الكتاب لكن لابد من ذكره هنا بإيجاز على الأقل. أي، إن الاختلافات في المرتبة هائلة. لأنه، بما أن الله ينزل النص(ق) الذي يحترم بعمق جمال التعبير، فإنه (الله) سوف يؤكده بشكل واضح على المستوى الإلهي، الأسمى. بالتالي، بالارتباط مع قدرة الإنسان على تلقيه، يُقدم النص (ق) بالضرورة بوصفه معجزة في مجاله، نظرًا إلى أنه من غير اللائق به أن يرتب تمامًا مثلما يمكن أن يرتبه، يكتبه إنسان. الله وهب الإنسان القدرة على الكلام (النطق)، لكن النص المقدس، من بين أشياء أخرى، يعلمه التعبير الفصيح (البيان)، بما أن النص (ق) يُنزل كمعجزة من معجزات اللغة والشكل في ما يتعلق بطهارة وكمال منبعه الإلهي. هذا التكوكب السيميائي، المحتوى في أربعة آيات قصيرة فقط التي استشهد بها، ينطوي على معنى خارقية النص (ق) التي يؤمن بها كل المسلمين، ولكن يعترف بها أيضًا كثير من غير المسلمين المطلعين بشكل شامل على اللغة العربية.

السبب الهام الآخر في أنني أستعمل هذه الآيات لإثبات عزم النص (ق) على إضفاء قيمة عالية على الشكل هو الشكل اللافت والوظيفة الأسلوبية/ البيانية لهذه السورة بالذات، التي تعتبرها غالبية المراجع حول النص (ق) إحدى أجمل السور؛ وأنا أيضًا أجد هذه السورة هي الأجمل من الناحيتين الأدبية والجمالية[1].

لهذا يؤكد القرآن، بقصد واضح ، أهمية الهبة الإلهية للإنسان من أجل التعبير الفصيح/ البيان في افتتاحيته السورة التي هي، في الوقت نفسه وليس بالصدفة، الأجمل بين السور ال ١١٤ من حيث القيمتين الأدبية والجمالية.

---

(١) يمكن إيجاد مزيد من المعلومات حول هذا الموضوع في ورقتي التي تحمل عنوان «القيم الأسلوبية (البيانية) لسورة الرحمن».
2001 Takvim Rijaset Islamske Zajednice u Bosni I Hiercego vim sarejevo 2000 , pp. 11-25..

هـذه علاقة لا يمكن إنكارهـا، رغـم أنها لا توجد إلا فـي الـقـرآن. إن الوفرة اللامحدودة لمجازاته، والطول المتساوي نسبيًّا لآياته الذي يهدف إلى أن يكون موحيًا بالتنظيم الوزني للقصيدة، بدون ترسيخه، بالطبع، نظرًا إلى أنها (الآيات) تظل نثرًا، وليس شعرًا؛ والقافية المضبوطة على حدود النظام الأحادي القافية؛ واللازمة الفعالة جدًّا وبشكل ملحوظ التي، إذ ترسخ بشكل ناجح ثيمة صوتية، تنغرز في ما بين مكونات العبارة التي لا يمكن شطرها في اللغة العادية، واللازمة التي تتكرر تقريبًا بمقدار نصف الآيات الأخرى من السورة – كل هذا، مع القيم الأخرى الكثيرة للسورة، يحمل رسالة ضمنية: كتعبير أسمى عن رحمته، يعلم الله الإنسان التعبير الفصيح (البيان) والقرآن، الذي هو المثال الذي لا يمكن بلوغه للمعلمين، وفي هذا القرآن فإن هذه الآية بالضبط هي الأجمل.

من الصعب أن نتخيل هذا النص (ق) منزلًا في شكل مختلف. على سبيل المثال، من غير الممكن تصوره أن تتم ترجمته إلى لغة السجل القانوني، حتى لو كانت هذه التوقعات من ناحية أخرى غير قابلة للتبرير، نظرًا إلى أن النص (ق) يضبط بشكل دقيق موقع الإنسان في العالم وفي المجتمع (الجماعة)، علاقته بالله الذي يعتمد عليه قدره في العالمين، الخ. من هنا، ثمة القليل جدًّا مما هو شعري ثيميًّا (من حيث الموضوعات) في مضمون النص (ق)، مثل، ربما، المقاطع الملحمية حول الجنة وجهنم – كل شيء هو أكثر واقعية وأكثر حقيقية من أن يعتبر عالمًا تخيليًّا للقصيدة. مع ذلك – هل يمكن لأحد أن يحاول أن يتخيل شكل ولغة النص (ق) المحوّل إلى فقرات paragraphs، في نوع من اللغة الإدارية ، تعرّف وتشترط المسائل التي تؤلف معنى النص! هذا قد يكشف أحد حجج النص لصالح شكله: ليس شعرًا ولا نثرًا، هذا النص يجمع ما بين عناصر أساسية من الاثنين، خالقًا بذلك «واقعه» النصي الخاص به الفريد الملائم لتفرد المضمون الذي يعبر عنه. يمكن إيجاد مناقشة أكثر إسهابًا لهذه القضية في جزء من هذا الكتاب يناقش موقف القرآن تجاه الشعر على مستوى الإيديولوجيا. يمكنني أن أقول الآن إن القرآن لم يعتبر شكل الشعر كافيًا لأجل التعبير عن المضمون الديني أيضًا. السبب الكامن وراء هذا الموقف، من بين أشياء أخرى، هو

أن التوجه التراثي للشعر ينتمي إلى عالم العواطف، في حين يحيل مضمون ورسائل النص (ق) تحيل إلى العقل أكثر بكثير مما تحيل إلى العواطف. على كلٍّ، يبقى السؤال هو لماذا يُنزل النص (ق) في شكل يعزز بشكل متعمد قيمته الأدبية والجمالية – أي في نثر يتميز بالقافية والسجع – وليس، على سبيل المثال في لغة البلاغة القانونية. من بين الأجوبة الممكنة على هذا السؤال، يمكن التعمق في دراسة ما يلي.

يدخل النص (ق)، من خلال شكله وبطريقة خاصة، سياق التراث، الذي يقيم معه علاقات دائمًا، سواء بحفظه، أو تجاوزه أو نبذ بعض أشكاله. أي أنه، مع الأخذ في الاعتبار حقيقة أن التراث العربي (ج) ما قبل القرآني، إضافة إلى تراث ما بعد نزول القرآن، كان تراثًا شعريًّا بشكل ملحوظ، كان طبيعيًّا بالنسبة للنص أن يقيم احتكاكًا مع هذا التراث من خلال شكله، حيث لم يَخْتَرْ القصيدة بل النثر الذي يتميز بالقافية والإيقاع (السجع)، الذي كان أيضًا واسع الانتشار في ذاك الجزء من العالم في ذاك الوقت. من خلال هذا الشكل دخل النص (ق) من جهة أولى، تراثًا تم تحضيره قبلئذٍ لأجل تلقيه، بما أن العرب (ج) كانوا متلقين بدرجة عالية للشعر وللنثر المتميز بالقافية والإيقاع (السجع). فلو جاء في أي شكل آخر – كأن يأتي في تركيب فقراتي قانوني ولغة إدارية غير منظمة – لما كان النص قد قوبل بالاستقبال الذي لقيه فعلًا. لذلك، أفاد النص (ق) من تجربة التراث في هذا المجال[1]. من الناحية الأخرى – بالضبط بسبب التجربة الغنية لهذا التراث – كان النص (ق) قادرًا على إثبات تفوقه على هذا التراث، بناء على هذه الأرضية أكثر مما هو على أية أرضية أخرى. إن خصيصة النص (ق) في مضمار الشكل هي خصيصة تنافسية، وهو ما سأناقشه بتفصيل أكثر في النص، مسهبًا في شروحاته بهذه المصطلحات أيضًا. أحد الأهداف الرئيسية للوحي/

(١) إن قوة هذا التراث إنما تثبتها حقيقة أنه أجناس النثر في وقت لاحق أبعد في الأدب العربي – سواء نشأت تحت تأثير الآداب الأجنبية أو مثلت تعديلاتها الأدبية الأصلية – كانت مشبعة دومًا بالشعر، أو بالنثر الذي يتميز بالقافية والوزن. وليس على المرء سوى أن يفكر بألف ليلة وليلة، التي هي عمل نثري بشكل بارز، التي تضم طبعة بولاق منها بضعة آلاف من الأبيات ووفرة هائلة من المقاطع بالنثر ذي القافية والوزن. في هذا التراث، حتى الوقفيات، بوصفها وثائق قانونية بشكل واضح كانت تتضمن أجزاء تمهيدية (ديباجات) طويلة مكتوبة بالنثر الذي يتميز بالقافية والوزن، في حين أن نوعية هذه النصوص كانت توازي بشكل رئيسي سمعة الوقف وقدرته على استئجار الكاتب الأكثر كفاءة.

التنزيل هو أن يقدم نفسه بلغة وشكل متفوقين كليًّا على التراث، حتى رغم أن العرب (ج) كانوا يؤمنون بأنهم في هذا المضمار بالذات قد بلغوا أعلى مستوى ولم يسبقهم أحد. إن اللغة والشكل هما حجة النص (ق) (الإلهية). لقد نصح النص (ق) العرب (ج) بصراحة – كحجة ينبغي تقديمها عمومًا – أنه متفوق بشكل لا نهائي حتى في الحقول التي برعوا فيها. ينبغي دومًا أن يوضع في الذهن أن العرب (ج) أنفسهم، وفي ما بعد العالم الإسلامي برمته الذي خلق لاحقًا، لم يتردد في الاتفاق مع هذه الحجة. بعبارة أخرى، إن تقدم الشكل واللغة القرآنيين على التراث تم إدراكه كمعجزة – نظرًا إلى أن حجة النبي تبرهن على الطبيعة الخارقة لنبوته. إن أي طبعة بلاغية أو جنس لغوي آخر لكان قد فشل في إحداث مثل هذا الأثر، ليس لأنه كان بمقدوره ربما، من نواحٍ معينة، أن يثير قضية ما إذا كان من الممكن أن «يُنزل» الوحي في طبعة بلاغية مختلفة مختلف افتراضيًّا، بل لأن التراث كان يمثل حقلًا مجهزًا قبلئذٍ لأجل هذا اللغة بعينها وهذا الشكل بعينه من النص (ق). هذا يثبت وجود علاقة مختلفة كيفيًّا بين النص (ق) والتراث: النص (ق) لا ينبذ التراث بهذا المعنى، بل يحافظ عليه جزئيًّا ويتجاوزه كليًّا. في حين أن الجانب الإيديولوجي من الشعر يُنبذ كليًّا وبشكل لا يساوم، فإن العلاقة هي، في جوهرها، علاقة تجاوز. بهذا الخصوص، من المثير للاهتمام أن قسمًا كبيرًا من الشعر الجاهلي، الذي وجد كتراث شفهي فقط، لم يدون بشكل مكتوب إلا في العصر الإسلامي. إن حقيقة أن الشعر الجاهلي قد تم تدوينه، مع ذاك، ولم ينبذ تشهد على أن شكل الشعر لا خلاف حوله من موقع النص (ق)، على كونه مقبولًا. على كلٍّ، فإن هذا الشعر لا يورد أي ذكر للدين في العصر الجاهلي – الأمر الذي يقتضي ذلك من الناحية الأخرى في العصر الإسلامي – فعندما تم تدوين الشعر، كان أيضًا قد تم تجريده من الوثنية. وهذا بالأحرى يعقِّد قضية موثوقيته.

بهذا الخصوص تنبغي الإشارة إلى أن النص (ق)، من خلال شكله، ينكب على «قطب» هام من كينونة الإنسان – حاجته إلى اللغة الشعرية (البيان) ومقدرته على هذا النوع من التلقي. لأننا قد رأينا للتو أن الله يمنح (هذه المقدرة) كواحدة من

الآيات العليا على رحمته. إن نوعًا واحدًا من الواقع اللاشعري هو الذي يقدمه النص (ق) بواسطة لغته وشكله الشعريين، الأمر الذي يقتضي أن مضامينه – التي يدعى العقل إلى التأمل فيها واعتناقها عشرات المرات في النص (ق) – يوحى بها/ تُنزل/ في شكل يعزى جماله أيضًا «قطب» إحساس الإنسان، أو حساسيته للجمال. بذلك يشجع القرآن قدرتين بشريتين أساسيتين – الجزئين العقلاني والعاطفي من الكينونة البشرية، خالقًا توازنًا مباشرًا آمنًا، إذا جاز القول، بما أن النص (ق) نفسه يؤثر على «القطبين» كليهما في الوقت نفسه. أما السجلات الأخرى وأساليبها فلا تمتلك مثل هذه القدرات. فالمضمون على العموم، يخاطب عقل الإنسان، في حين أن الشكل يخاطب إحساسه. هذا يستتبع التماهي الأمثل «للحدس والتعبير»، المصاغ هنا بشكل أكثر تأثيرًا في النفس من أي مكان في مجمل أفق التراث. إن تاريخ الإسلام قد سجل روايات عن أعداء مريرين للإسلام، كانوا في بعض الأحيان، عندما بدأ الإسلام ينتشر، يتسللون قرب نوافذ المسلمين الذين يرتلون القرآن، خفية، مفتونين بشكله ومضمونه، هؤلاء الأعداء أنفسهم أصبحوا مأخوذين بالقرآن. من المعروف جيدًا أيضًا أن كثيرًا من المسلمين يمكنهم، اليوم، أن ينتشوا وهم ينصتون إلى تلاوة بارعة للقرآن. من الطبيعي، أن يكون المصدر الأولي لمثل هذه المشاعر هو الإيمان، لكنها تشتد أيضًا عن طريق الشكل الذي يتواصل النص (ق) من خلاله مع المستمع أو القارئ. هذا يكشف أيضًا تميزًا آخر للقرآن. هو، إنه موجه إلى مقدرة الإنسان على تلقي الشكل وحساسيته في هذا المجال، لكنه أيضًا وفي أية لحظة، مشحون بمهمة تنمية هذه القدرات البشرية. بما أن النص (ق) يجري تقديمه بوصفه الوحي فإنه يهدف إلى تهذيب الإنسان، وقدراته البيانية، من خلال القيم الخاصة للنص، ملزمًا الإنسان حتى برعايتها. لقد أكرم الله الإنسان بهذه الموهبة العظيمة، كما ذكر في افتتاحية السورة رقم (٥٥)، ولذلك فقد ألزمه بشكل غير مباشر بتهذيب هذه الموهبة لكي ينال فهمًا أفضل لمبادئ الوحي التي تتكشف له بشكل دائم في ظلال جديدة من المعاني. بعبارة أخرى، يدعي النص (ق) أنه يمثل الخارقية supernaturalism المتحققة

في اللغة والشكل، كبرهان على المرجعية الإلهية، وأن الإنسان يجب أن يلجأ بشكل دائم إلى حججه في هذا المضمار، وهو ما لا يمكنه فعله بشكل ملائم بدون تهذيب هذه الموهبة الاستثنائية. لذلك فإن تثمين نعمة الشكل، ونعمة جمال التعبير في اللغة، يتم تقديمه كسيرورة ومسؤولية. فهو سيرورة لأنه يتهذب من خلال احتكاك مستدام مع النص (ق) البالغ حالة الكمال؛ وهو مسؤولية لأن الإدراك الكافي لدلالة لغة النص (ق) وشكله هو شرط خاص لأجل فهمه الكامل واعتناق معجزة جُعلت متاحة للنبي. أخيرًا، إن الالتزام بالنص (ق) من خلال فهم قيمه اللغوية بالإضافة إلى قيمه الأدبية والجمالية يمثل فعل عبادة لله من مرتبة خاصة.

السبب الآخر في أن النص (ق) منزّل بلغة شعرية – بنثر يتميز بالقافية والإيقاع (السجع) – يكمن في الحقيقة المعترف بها عمومًا، حقيقة الإيحائية العالية إلى أقصى درجة والطبيعة الدلالية التضمنية للغة الشعرية، التي تختلف بهذه الطريقة عن أي نوع آخر من اللغة. إن مناقشة أكثر تفصيلًا لهذا يمكن إيجادها في الجزء من هذا الكتاب المتعلق بالنقل القرآني للتراث والعالم من حالة التشبيه والمسافة إلى حالة المجاز ومباشريته التفاعلية (انظر «المجاز القرآني: العالم من الداخل»). على كلٍّ، فإن المسائل التالية يجب استحضارها في هذا السياق المتركز على مزايا اللغة والشكل الشعريين على أية لغة وشكل آخر.

إن لغة المهنة القانونية (التي تؤخذ كمثال تمثيلي على الطبعة البلاغية والأسلوب الإداريين) واللغة الشعرية هما على طرفي نقيض، وذلك من حيث إيحائيتهما وطبيعتهما التضمنية. فاللغة الشعرية ذات إمكانية محدودة من أجل الإيحائية والتضمين، في حين أن لغة المهنة القانونية، في المبدأ، تسعى إلى إزالتهما بحيث تحول دون التفسيرات المتضادة كليًّا. في الوقت نفسه، فإن لغة المهنة القانونية هي حيادية تماماً من حيث العاطفية والحسية، في حين أن اللغة الشعرية تميل نحو القطب المضاد. توجد أيضًا بعض الفروق الأخرى بينهما. وهذا ما يطرح سؤالاً لماذا، إذًا، يكون النص (ق) منزلًا بلغة وشكل شعريين.

ضرورة اللغة والشكل الشعريين

لقد قيل الكثير حتى الآن حول تطور القدرة على الإحساس، التي يلح عليها النص (ق)، مع مذكر آخر بحقيقة أن الإحساس، بالارتباط مع العقل، يمثل أداة خاصة للمعرفة، لا يمكن مع ذلك أن يكون مكتفيًا بذاته. مع ذلك، تمتلك اللغة الشعرية بتصرفها أدوات لأجل تقديم الواقع لا يمكن أن تقدمها أية لغة أخرى. ينطبق هذا على مسائل خارج التجربة الإنسانية، مثل المتعالي transcendental، وخصوصًا على الواقع الديني للعالم الآخر (الآخرة). إن الأداة الرائعة لأجل استيعاب هذا الواقع يمكن إيجادها في التشبيه، وحتى أكثر في المجاز، الذي، بسبب إمكانيته الإبستمولوجية، هو الأداة الوحيدة التي يمكنها أن تصور، على سبيل المثال، حالة الجنة أو جهنم، نظرًا إلى أنهما بالكامل على الجانب الآخر من تجربتنا. من المتعارف عليه، أن المجاز يصورهما بدون «تضاريس» محددة بدقة وبدون كونتورات (خطوط كفاف) حادة على وجه الخصوص - كما يفعل المجاز أحيانًا - لكنه مع ذلك يصورهما بطريقته الخاصة به. ربما لا يمكننا أن نتصور اكتساب المعرفة/ معرفة بالعالم الآخر بواسطة لغة أخرى أو شكل آخر، نظرًا إلى أنه لا توجد لغة أخرى باستثناء اللغة الشعرية بمجازها السائد، يمكنها أن تشكل قوس المعرفة باتجاه المتعالي كما يمكن للمجاز أن يفعل. بشكل طبيعي، تكون المعرفة المجازية بالضرورة غير دقيقة ومن هنا فهي عرضة مسبقًا للتذويت cubiectification أو تكون، في أحسن الأحوال، ما بين ذاتية inter-subiectie، لكنها، مع ذلك، ليست متأذية بسبب ذلك. علاوة على ذلك، يمكن تفسير ذلك بشكل مناسب على أنه ميزة لها، لأنه مثلما أن الإيمان دائمًا، في الجوهر، هو حالة فردية individuam أو فعل شخصي، كما يعبر عن ذلك عادة، ، يكون فهم الماوراء (الغيب) المجهول بذلك مذوتًا نسبيًّا، بما يتناسب مع كثافة لون الضوء الذي تصدره على القوس المجازي من داخل كينونتنا. لا توجد لغة أخرى تمتلك مثل هذه الإمكانية. هذا، بشكل واضح، يفتح الإمكانية لأجل طيف متنوع من التفسيرات، لكن المهم هو أن كل التفسيرات تتطور في اتجاه واحد، وأنها ليست تفسيرات متباعدة. على سبيل المثال، فهم بعض الرجال الحوريات - الحسناوات في

الجنة – بشكل حرفي جدًّا، في حين يفسرهن آخرون بشكل مجازي كمرادف عالم آخري لأعظم بهجة ولذة (ذكوريتين) في هذا العالم: هذه التفسيرات تكون مختلفة لكنها ليست متعارضة. بالشكل نفسه، ثمة نساء يفهمن حرفيًّا الحرير الموعود في الجنة، إضافة إلى أساور الذهب والفضة التي سوف يرتدينها بشكل مزعوم، في حين أن نساء أخريات يفهمنها بشكل مجازي. بأي حال، إن لكلا النوعين من التفسيرات الاتجاه نفسه – دائمًا باتجاه أسمى إيجابية ممكنة؛ إنهما ليس متباعدين. لذلك، فإن ميزة اللغة الشعرية غير قابلة للمقارنة هنا على الإطلاق، لأنها تقدم لكل مؤمن إمكانية تصور وتوقع مدى الجيد والمعاناة، على التوالي، وفقًا لتجربته في هذا العالم. ينطبق المبدأ نفسه، بالطبع، على الجغرافية السلبية للعالم الآخر، مع كون سلبيته مطوَّرة في الاتجاه المضاد. دعونا نحاول أن نتخيل أن كل هذا، وأي شيء مشابه، يعبّر عنه بلغة أخرى وبشكل آخر. لكان ذلك احتاج عددًا لا حصر له من الكلمات والساعات لتصوير رفاهيات الجنة أو قساوات جهنم لكي يكون بإمكان كل البشر في كل الأزمنة أن يدركوها بوصفها أعظم مدى من الفائدة والمعاناة على التوالي، باعتبار أن القيم هي مقولات نسبية بالنسبة لأناس مختلفين وفي الحقب التاريخية المختلفة. كان استعمال لغة أخرى وشكل آخر، بشكل افتراضي، سيجعل النص (ق) موسعًا أكثر مما ينبغي، وغير ملائم بالنسبة لأناس كثيرين، وخاويًا من الناحية العاطفية، الخ. اللغة الشعرية تحقق كل التأثيرات المعاكسة لهذه: بسبب إيحائيتها وتشربها الوجداني، فإنها قادرة على تحقيق شرط هام للإحاطة والإيجاز، من أجل نوع بعينه من الشمولية المجازية الذي تتفرع ضمنه المقاربات الفردية؛ إنه أيضًا تضمن المستوى الضروري من التوكيد، وليس الفهم وحده. فالشكل هو أكثر بكثير من مجرد شكل؛ إنه ليس بأية حال من الأحوال شكلية خالصة. إن القوس المجازي، في هذه الحالة، هو أكثر كفاءة بكثير من أي وصف دلالي denotative.

في مواجهة القرآن مع الشعر على مستوى الإيديولوجيا لم يكن ثمة، كما رأينا، أية مساومة: القرآن لم يدعُ الشعر إلى منافسة مصطلحات الوصول إلى الحقائق الدينية وإعادة تقديمها. بل ألغى الشعر دفعة واحدة بهذا الخصوص. مع ذلك، على

مستوى الشكل، يقيم القرآن علاقة مختلفة مع الشعر والتراث عمومًا. هذا النص (ق) يدعو علنًا إلى التنافس بضع مرات. فعلى سبيل المثال، تقول سورة يونس ما يلي:

(.. **قل فأتوا بسورة مثله، وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين**)[1].

في مكان مختلف عندما تثار الاعتراضات بأن النبي يخترع (يفتري) القرآن، أو أن القرآن ليس كلام الله بل كلام النبي. يتكلم الله إلى النبي بقوله: ﴿**أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سور مثله، مفتريات وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين**﴾[2].

هذا التحدي يمكن تفسيره كدعوة إلى المنافسة في إبداع حتى ولو سور قليلة من مضماري المضمون والشكل نظرًا إلى أن هذين يحققان الوحدة. تقوم هذه القراءة على الرأي الشائع القائل بأن المضمون إنما يوجد في شكله. على كلٍّ، أنا أكثر ميلًا إلى قراءة هذا التحدي بوصفه تحديًا للشكل، نظرًا إلى أن القرآن، كما شرحنا من قبل، أثبت أن المضمون الشعري للكاهن كان غير ملائم للشكل وأن الشعر يتعين أن يكون خاليًا من هذا المضمون. بعبارة أخرى، يستتبع ذلك أن الشعر الموجود في الوقت الذي أنزل فيه القرآن ليس هو الشكل الضروري الذي يمكن به تنزيل المضمون. علاوة على ذلك، وفقًا لهذا النص (ق)؛ فإن المضمون وشكله يمكن أن يكونا متعارضين بشكل لا يحتمل كما هو الحال بالضبط مع شعر الكاهن. باتباع عادة تطبيق المبدأ الشعري الاستدلالي في كل مكان، يحبذ الناس في العادة الرأي القائل بأن المضمون دائمًا يشترط شكله، وأن المضمون بتجليه (تنزيله) بهذا الشكل، إنما يحقق نوعية أو فرادة الشكل. على كلٍّ، بتعريف التضارب بين الشكل والمضمون، في النتاج الفني للكاهن، يوحي هذا النص المقدس بقوة بالاتجاه المعاكس: الشكل الشعري، بوصفه الشكل السائد من التراث، ينبغي أن يركز على مضمون آخر يكون أكثر ملاءمة له. لذلك، فإن القرآن لا يضع نهاية للتراث الشعري ككل بل بالأحرى يقيده - مثلما يقيد كل شيء آخر - آمرًا إياه بأن يعيد دراسة ثيماته وعلاقته بالمطلق. بشكل طبيعي، ليس النص (ق) معنيًّا بالحالات الفردية في أي وقت من الأوقات، ما لم تكن الحالة الفردية

---

(١) سورة يونس/ الآية ٣٨.

(٢) سورة هود/ الآية ١٣.

نموذجية إرشادية أو تعتبر كقيمة مشتركة. لهذا، فإن (النص) (ق) لا يتعامل أبدًا مع قصائد فردية، أو حتى مع أجناس فردية – نظرًا إلى أن ذلك كان سيقتضي هدرًا غير ضروري للقوة بلغة حاجته القوية إلى التعميم. إن النص (ق)، بدلًا من ذلك، «يفرض النظام» على التراث، فيضبط ويراجع قيمه الأساسية. وفقًا لذلك، فإن علاقة النص (ق) بالشكل في التراث ينبغي ألا تُختزل إلى المطالبة بالتخلي عن أجناس فردية أو إشباعها بمضمون جديد؛ هذه العلاقة ينبغي فهمها بالأحرى كالارتباط بالتراث عمومًا. يثبت تاريخ الأدب العربي ذلك بدقة. أي، إن الشكل في التراث قد بقي وحتى أعيد إحياؤه وازدهر في القرون الأولى من الإسلام. في حين بقيت معظم الأجناس، فقد استغنى التاريخ عن الشعر المعني بالدين. هذه الحقيقة تعطينا مبررات كافية لأجل قراءة الآيات المستشهد بها بوصفها تحديًا للشكل، نظرًا إلى أن أي مضمون وثني في الشعر مرفوض كليًّا بالنسبة للنص (ق). فشعرية هذا الشعر قد حكم عليها بأنها غير ملائمة، بحيث إن مجمل الإنتاج القائم على شعرية الكهنة قد جُرِّد من أهليته.

– لم ينزل القرآن في شكل الشعر، بل بالنثر الذي يتميز بالقافية والإيقاع (السجع)، الذي يمثل أيضًا شكلًا موسوسًا جدًّا بتصدر الوظيفة الشعرية للغة الواجهة. هذه الحقيقة التي يحيدها الشكل القرآني عن الشعر الخالص ينبغي، من بين أشياء أخرى، أن تفهم على أنها تأكيد على أن الشعر ليس ملائمًا لإدامة هذا المضمون السامي والخالص. يعتبر الوحي وافيًا، وهو ما يعيد مبدأ الاستدلال، رغم أنه لفترة وجيزة كان من الممكن أن يبدو وقد أعيد إحياؤه عن طريق «توصية» إلى التراث/ الشكل بأن يبحث عن مضمون آخر. إن النثر ذا القافية والوزن الشعري، واللغة ذات الإمكانية الشعرية الهائلة، اللذين يميزان هذا النص (ق) المقدس، هما الشكل الأكثر ملاءمة لأجل الوحي/ التنزيل – إلى حد أنه يعلن بصراحة أنه فريد. من الواضح أن النهج الشعري للاستقراء لا ينطبق في هذه الحالة لأن السجع (النثر المقفى والموزون)، الذي هو أيضًا شكل موجود في التراث، لم يطوّر الوحي/ التنزيل كمضمون له. بل كان العكس: الوحي/ التنزيل أعطي شكل السجع هنا، وبسبب المضمون الذي يُشبع به، فإن الشكل مكتمل إلى هذه الدرجة بحيث إنه، وفقًا لتحدي النص (ق)، لا أحد يقدر

على محاكاته. إن مبدأ الاستدلال يتأكد بشكل جلي في علاقة المضمون – الشكل كما يقيمها القرآن، خلافًا للعلاقة التي عرَّفها في التراث.

– لقد اختار القرآن أحد الأشكال الموجودة في التراث لأن هذا القرآن، من بين أسباب أخرى، كان بالتأكيد شرطًا مسبقًا لأجل التواصل، نظرًا إلى أن النص (ق) ما كان قابلًا للتواصل معه لو أنزل في شكل من خارج تجربة التراث. علاوة على ذلك، اختار شكلًا ليتواصل من خلاله بكثافة (عاطفيًّا وعقلانيًّا بآن) مع التراث ومع العالم: بالإضافة إلى ذلك، يتضح التشديد القوي على النهج الاستدلالي، من حقيقة أن المضمون، بطريقة مذهلة، قد «شوه» الشكل الذي نُقل به. بعبارة أخرى، لم تحقق تجربة التراث في النثر المقفى والموزون مستوى يمكنه عنده أن يحمل المضمون الدائم الغنى للوحي، بحيث إن الشكل كان يتعين تحويله إلى حد كبير وتكييفه مع المتطلبات الجديدة المفروضة عليه. هذا يمثل تدخلًا قسريًّا في التراث، نظرًا إلى أن شكل السجع في النص القرآني تم إغناؤه كثيرًا إلى درجة أن النص (ق) «كسب الحق» في ادعاء عدم إمكانية تقليده (فذاذته) وأربك متلقيه (بحيث لا يعرف) إلى أي جنس ينسبه: ثمة تردد كبير في توصيف شكل النص (ق) بأنه سجع أم نظم. لهذا تكون الانفجارية العامة للنص ظاهرة في دائرة الشكل أيضًا. بشكل طبيعي، ثمة تأثير متبادل قوي في الارتباط بين الشكل والمضمون، نظرًا إلى أن الشكل الاستثنائي الذي يتواصل من خلال النص يرقي، وفقًا لملاءمته، المضمون المنزّل/ الموحى فيه – من هنا الإثارة الهائلة التي ذكرتها في ما يتعلق بتلاوة القرآن. في الحقيقة – في أعمال الفن أيضًا – رغم أن هذا النص مختلف عنها بشكل ملحوظ – فإن الاختراقات التاريخية على المستوى الإيديولوجي تنتج في كثير من الأحيان تغيرات في الشكل، نظرًا إلى أن التغيير الذي يطمح إلى أن يعبر عنه بوصفه تغييرًا تاريخيًّا يجب أيضًا أن يجد تعبيرًا يظهر به على هذا النحو. إن تغيرات «المرتبة الدنيا» لا تمتلك مثل هذه المتطلبات العليا. أخيرًا، تدل كلمة وحي نفسها على أشياء كثيرة سبق لي أن ذكرتها. فهي توحي بقوة بالمسار الشاقولي للاستدلال. بالإضافة إلى ذلك، فإن الوحي يشير إلى علاقة خاصة بالشكل بمعنى عريض جدًّا. أولًا وقبل كل شيء، إنه يقتضي ضمنًا، بوصفه

شيئًا غير قابل للانفصال، جودة المرجعية Authority. علاوة على ذلك، فإن الوحي يعبر عن الحاجة إلى شكل يمكن نقله من خلاله. بما أن هذا يخصُّ وحي الله إلى العالم، يستتبع ذلك أن كل المراحل على «الطريق» من الغيب/ الماوراء إلى العالم تمثل أنواعًا معينة من الشكل المفهوم، كما قلت، بالمعنى العريض تمامًا. إن فعل النبوة هو صنف من الشكل الذي اختاره الله لنقل نصه؛ إذًا، فمراحل النبوة – من الاتصال الأول في غار حراء إلى آيات خطبة الوداع – تمثل أشكالًا متدرجة أخذ التنزيل/ الوحي شكله من خلالها؛ إن أداءه «النصي» وتلاواته هي أيضًا تنويعات محددة لشكله، الخ. كتبعة قصوى إنما مؤسسة جيدًا، يكون مجمل العالم صنفًا من الشكل الذي يصبح من خلاله الوحي من عالم الغيب/ الماوراء الإلهي متحققًا. لأنه، من ناحية أولى، شُكِّل الوحي (نشير هنا إلى القيم الدلالية لكلمة الوحي) أثناء تبشير النبي لكنه بطريقة ما، يبقى – رغم أن النص (ق) يبقى بدون تغيير – مشكلًا طالما وجد العالم، وهو ما ينجزه عن طريق كونه مفتوحًا لإعادات التفسير المناسباتية، ومن خلال التأثيرات المختلفة التي يحدثها في العالم، بقدرته المذهلة على السيقنة، الخ[1].

تنوع الأشكال Diversity of forms

لذلك، إن مفهوم الشكل هو متأصل في الوحي لكنه معرّف عند مستوى عال جدًّا. بما أن الوحي مرسل إلى العالم بوصفه تدخل الله الضروري فيه، عندئذٍ فلابد أن يكون التدخل في التراث «المبني» من عدد من الأشكال متأصلًا فيه. إذ كان من غير الملائم بالنسبة للوحي أن يضم كل الأشكال التراثية – الأمر الذي لا يعطي أي مبرر للتدخل – رغم أن هدفه ليس إزالة كل هذه الأشكال أيضًا، لأن الوحي يحتاج إلى شيفرة اتصال كفؤة إلى درجة عالية يمكن إيجادها بالتأكيد في التراث. إذا أخذنا في الاعتبار أن الشعر، في المنطقة التي وصل إليها الوحي أولًا (شبه الجزيرة العربية)، كان هو الشكل السائد من التراث، بما في ذلك ارتباطه القوي بالدين، يتضح عندئذٍ

(١) إن كلمة إعادة تفسير في ما يتعلق بالقرآن يجب فهمها بشكل شرطي فقط: بعض جوانب النص تكون قابلة لإعادة التفسير، في حين أن جوانب أخرى، بما فيها تلك التي تكون أساسية وفقًا للنص ذاته، فإنها لا تسمح بإعادة التفسير.

لماذا يصاغ الوحي في لغة شعرية وشكل ذي قيم أدبية عالية جدًّا: إنه يتدخل في التراث، في الأرض التي يعتبرها التراث أرضه بشكل مطلق ومن خلال شكل سوف يخلق تشويشًا بين الأشكال التراثية، مجبرًا إياها على إعادة تعريف ثيماتها وأهدافها.

- أحد الأنماط الهامة للتدخل في التراث هو جعل العلاقة بين الشكل والمضمون نسبية، كنقيض للنص (ق) الذي لا ينطوي على أية نسبنة relativisation كهذه. لقد شرحت للتو أن الوحي وجد شكلًا ملائمًا له، مكملًا الشكل إلى نقطة الفذاذة، بالإضافة إلى نظام معكوس لا يمكن تصوره. مع ذلك، لا ينطبق هذا على الأشكال في التراث، لأن هذه الأشكال - وفقًا لما يظهره النص (ق) ضمنًا أو صراحة - يمكن تشريبها بمضمون غير ملائم. في الحقيقة، يوحي هذا بالخصيصة الاستقرائية لعلاقة الشكل - المضمون في التراث. إذ يصبح الشكل مهذبًا من خلال التراث إلى حد أنه يحقق الاستقلال النسبي، أو القدرة على نقل مضمون مختلف تمامًا. بالتالي، الأشكال متقلبة ومتنوعة، تمامًا مثلما تكون نتاجات الروح والعقل البشريين. لذلك تكون خصيصة التقلب البشري تكون ملحوظة بشكل لا يمكن محوه في علاقة الشكل - المضمون، ومنه في تركة لعلاقتهما المتغيرة. على النقيض من ذلك، فإن وحدة الوحي وشكله في النص يجري تقديمها بوصفها مثالية وحاسمة، مع تفسيرات استنتاجية مسموحة في بعض الأمكنة تعزى إلى انفتاح المعنى، بسبب تعدد مكافئاته. بما أن المضمون ثابت، فإن شكله يجب أن يكون ثابتًا أيضًا بالنسبة إلى الواقع المراد تحقيقه؛ فالعلاقتان المختلفتان للبشري والإلهي بالتغيرية تكونان متناسبتين مع الزوال البشري والخلود الإلهي. أي، منذ زمن سحيق، اعتبرنا التراث قابلًا للتغيير بشكل دائم ، بما أن الإبداع البشري فيه يقتضي ضمنًا تجاوزًا أبديًّا كصفة مميزة وحكم قيمة له. إن (إحداث) الاختراق في التراث لا يعني التخلي عنه؛ كل اختراق جديد، بالأحرى، يوسع تجربته ويضعه في أفق جديد نسبيًّا. إن الابتداع هو فضيلة وقيمة. والعكس بالعكس إن اللحظة التاريخية (وقد كان ثمة القليل منها تمامًا) التي تصان فيها القيم والأشكال التراثية بوصفها غير قابلة للتجاوز بأي ثمن تجلب التراثانية إلى الصدارة، الأمر الذي يؤدي إلى تصلب الثقافة لأن التراثانية لا تتيح المجال لأجل

التجديد، والتطور وتحول القيم، الخ. بل تحول القوى والقيم الأكثر إبداعية سابقًا إلى تقليد epigone يعطي تشخيصًا أكيدًا للتفسخ – متبعًا مبدأ non plus ultra. إن التغيرية النسبية للأشكال – لأطور مجازي أكثر – هي مكافئ للتجدد الدائم لها، وهذه التغيرية تنتج، مثل الإكسير، العصارات الحيوية للتراث بأكمله.

– يجري تقديم النص (ق) على العكس من ذلك تمامًا لأنه يمثل نوعًا من الأصل للأشكال في التراث، أو لأنه يخلق تراثًا، أو لأنه نوع من الشكل المطلق – كمحور ومركز سطحي للكون من الأشكال التي تدور في فلكه، متكيفة معه وفقًا له. هذا النص (ق) بوصفه وحدة من الشكل والمضمون، لا يمكن أن يكون قابلًا للتغيير كما هي الأشكال التراثية، لأن كل شيء في تلك الحالة سوف يُنسبن لأجل الفائدة ولن تكون ثمة قوة تربط كل شيء معًا، حتى ولو في تقلبات ثابتة. إنني أفسر موقف ورسالة النص (ق) هنا. إن تغيرية النص (ق) هي شرط لأجل بقائه بالنظر إلى مسؤوليته عن إدامة كل شيء، تمامًا مثلما أن التغيرية النسبية للأشكال في التراث هي شرط لأجل بقاء التراث (ق). إن موقفي النص (ق) والتراث (ق) مختلفان اختلافًا جذريًا، فبقدر ارتباطهما بالشكل هما مختلفان بالقدر نفسه أيضًا. سأشرح هذه النقطة بجمل قليلة:

– على مدى أربعة عشر قرنًا ونصف استمر النص (ق) – بوصفه وحدة الشكل والمضمون – في موثوقيته المطلقة، بدون تغيير على حرف واحد أو كلمة واحدة. فمن خلال تغيير افتراضي في هذا الإطار، كان النص (ق) سيدحض مزاعمه الأساسية ويلغي ذاته. إن «التغيرات» لا تكون مكفولة إلا في إطار إرادة إعادات التفسير الآتية من منظور علاقة العالم (ق) بالنص (ق)، وليس العكس. هذا هو بالضبط ما يجعله معاصرًا بشكل ثابت وكلي الوجود وشاملًا رغم لاتغيرية في الشكلية والبنيوية المطلقة. لو كان التراث وفيًّا للغاية إلى هذا الحد بالنسبة إلى اللاتغيرية، لتسبب ذلك في زواله؛ إن شيئًا كهذا هو ببساطة من غير الممكن تصوره.

– على كلٍّ، مرّت كل الأشكال الأخرى عبر تقلبات عديدة. على سبيل المثال، إن الشعر العربي، موضوع هذه المناقشة، قد نجا من أشياء كثيرة في تاريخه – منذ

معلقة امرئ القيس (المتوفي حوالي ٥٤٠ ميلادي) في الشكل المذهب (المكتوب بماء الذهب) للتراث إلى الشعر الحرّ الهرطوق للبياتي (عبد الوهاب البياتي، ١٩٢٩-١٩٩٩). لقد تم إنجاب الكثير من الأجناس الأدبية الجديدة على طول الطريق طوال هذه المدة، وإبداع عدد من الأنواع الجديدة في الشعر. وفي كل مرة، بعد فترة وجيزة من المقاومة، والارتباك والتمثل، صار التراث يفتخر بنفسه بناء على هذه الابتكارات الجديدة. بتحليل المشكلة من هذا المنظور، يمكنني أن أغني تفسير الخاتمة الشهيرة لسورة الشعراء، التي تقول إن الشعراء ﴿**في كل وادٍ يهيمون**﴾؛ بالتمسك بجوهر القراءة السابقة، يمكنني أن أقول، في هذا السياق، إن الآية تعرف فعلًا خصيصة التراث بأنه مغمور في تقلبات ثابتة، يخلق بلا توقف أشكالًا جديدة أو «يمارس» بشكل لافت أشكالًا قائمة، وهو معاكس دائمًا للصون الضروري للفكرة والشكل في النص القرآني. في اللحظة التاريخية التي قبل الشعر فيها هذا البيان المصاغ من قبل النص (ق) وتبني موقفًا منه، فإنه قد أمّن بقاءه في أشكال كانت قابلة للتغيير بالضرورة، في حين أن اللاتغيرية قد نسبت إلى النص (ق). بالطبع، كان هذا مكسبًا هائلًا لأجل الشعر، ربما لم يكن حتى مدركًا (كذلك) في تلك اللحظة. لأنه، فقط بعد أن وافق على أن يكون فنًّا بدلًا من أن يكون إيديولوجيا أصبح الشعر متحررًا من التوتر الإيديولوجي وأكثر استرخاءً وتجددًا؛ عندئذٍ فقط استطاع الشعر، من خلال البهجة العظيمة للخلق الإنساني، أن يسرّع العمل نحو أشكال منمقة جديدة، لكنها مؤمنة دومًا، بطريقة ما، عن طريق الحفاظ على النص (ق) العظيم الذي كان يدور في فلكه مع أشكاله. إن حرية الشكل والمضمون في النص (ق) أصبحت فوق طبيعة (خارقة) فريدة في التراث. تؤكد الآيات التي استشهد بها في هذا السياق بالضبط هذه المنزلة للنص (ق).

- أي، إن دعوات النص (ق) المتكررة إلى المنافسة هي دعوات بلاغية بشكل واضح: إنها تقتضي ضمنًا أن الكائنات البشرية ليست قادرة على تأليف سورة واحدة تشبه أي سورة موجودة في القرآن، حتى لو استعانوا بأي واحد سوى الله. لذلك، يؤكد هذا مؤلفية الله للنص (ق) ويضع الأساس لإيمان كل مسلم، لكنه أيضًا يقدم حقيقة واضحة في التراث والتاريخ الأدبي، أي شيئًا مشهورًا كالإعجاز، أو الخارقية اللغوية

والأسلوبية (البيانية) للقرآن. إن الاستعانة بأحد سوى الله ربما تشير إلى أولئك الذين أبدع الشعراء بمساعدتهم حتى تلك اللحظة: تشير إلى الجن والشياطين، الذين كان الكاهن يلجأ إليهم بوصفهم كائنات فوق طبيعية/ خارقة.

المظاهر المختلفة للإعجاز

(أ) القارئ ضمن الشكل وتموقع النص (ق) ضمن كون الأشكال

إن القارئ غير المطلع على اللغة العربية والتراث العربي القائم عليها يمكنه بصعوبة – إن أمكنه بالمرة – أن يسبر العمق الذي تكمن فيه خارقية النص (ق). بما أن القارئ لا يستطيع أن يحظى بتبصر في الحجج حول الخارقية بنفسه، فإنه ليس بمقدوره سوى أن يثق بالتحليلات والاجتهادات الخبيرة، بقدر ما يكون ذلك ممكنًا من موقعه الخارجي، ويختبر تماسك مثل هذه التحليلات والاجتهادات.

بأي حال، لا بد من التوسع في الإعجاز أكثر من ذلك، نظرًا إلى أهميته المتشعبة. ينبغي أيضًا أن نضع في الذهن الحقيقة الهامة التي أشرت إليها قبل الآن في سياق مختلف: لقد صادق العرب على الإعجاز من القلب وفي وقت لاحق، صادق عليه بالتالي، كل المسلمين – أي، في المقام الأول أولئك الذين كانوا الأكثر كفاءة لإطلاق حكم قيمة كهذا، نظرًا إلى أن النص (ق) أُنزل/ أوحي به بلغتهم وفي تراثهم. هذا الاعتقاد ليس نتيجة لموقف المؤمن وحده، بما أن النص (ق) يعلن خارقيته بشكل صريح، بل هو أيضًا حالة واقعية وثقافية للنص. أي، إننا نعرف اليوم أن التاريخ لم يشهد عملًا يحاكي بشكل ناجح النص (ق) في كل جوانبه وبالدرجة الأولى في تلك الجوانب اللغوية والشكلية والإيديولوجية[1].

يتجلّى أحد مظاهر أهمية الإعجاز لدى المؤمنين. من موقع النص (ق)، ربما يكون هذا المظهر هو الأهم. إذ يهدف النص (ق) إلى تقديم نفسه بوصفه خارقًا للطبيعة لكي يجسد المنشأ الإلهي بحيث يشجع، في الوقت نفسه، إيمان الإنسان.

(١) سجل التراث الإسلامي ثلاث محاولات لمحاكاة النص القرآني. انظر المزيد في: عيسى بلاطة. «التفسير البلاغي للقرآن: الإعجاز والموضوعات المرتبطة به» في in Enes Karić (ed) , Semantic of the Quran, BEMUST, Sarajevo,1998, P. 493

لذلك، فالإعجاز هو أحد حجج الله الدامغة المعروضة على المؤمن. إن المؤمن، المسكّن عن طريق معرفته للإعجاز، وبالتالي في نشوة نموذجية فقط للإيمان الأقوى، يمكنه أن يسلِّم نفسه إلى النص، تاركًا هذه العناصر الصغيرة للخارقية تحمله مثل تيار قوي ومندفع بغزارة يحرك مشاعر تبلغ ذروتها في إيمانه،. إن شكل النص (ق)، في هذه الحالة تتم تجربته من هذا القرب الشديد بحيث يمكن تسميتها تجربة (جوانية) كاملة، حيث يتم التشديد على كل واحدة من هذه الكلمات الثلاث إلى أقصى درجة: التجربة تكون كاملة بلغة الإيمان؛ كتجربة (جوانية)، تكون مباشرة والأكثر كثافة؛ وأخيرًا، إنها تجربة لا حاجة (في هذه المرحلة من تلقي المؤمن) لأن تترافق بمحاكمة عقلية. علاوة على ذلك، بسبب هذا الانغلاق على الشكل، فإن المؤمن – المتلقي في هذه الحالة لا يهتم بالأشكال الأخرى ولا يشعر عمومًا بالحاجة إلى مقارنتها، رغم حقيقة أن النص (ق) قد دعاهم، وإن يكن بشكل بلاغي، إلى منافسة، أو مقارنة. بإيمانه، يكون المؤمن/ المتلقي بالكامل داخل الشكل، في صميمه وبما أنه الشكل المركزي السطحي بالنسبة له، فإنه (المؤمن) يُسعد بشكل مثالي تحديدًا من خلال إدراكه لخصيصته المركزية السطحية ومواظبته، إضافة إلى إدراكه لحقيقة أن كل الأشكال الأخرى غير قابلة للمقارنة بالشكل الذي استسلم له. فالأشكال الأخرى هي في الواقع على الهامش الأقصى من وعيه، لكن عندما يستسلم إلى شكل النص (ق) فإنها تكون خارج مطال مدى وعيه، الذي يكون متألقًا للغاية بميزات شكل النص (ق). إن تجربة الإعجاز هي أيضًا تجربة بارزة من حيث الشكل. فهذا النوع من النشوة لاحدود له.

إن مظهر الإعجاز مختلف نوعًا ما بالمعنى التراثي والثقافي. من حيث المبدأ، يكون المؤمن أيضًا مؤهلًا لأجل هذا المظهر بما يتناسب مع مستوى ثقافته، أو قدرته على فهم التراث والتاريخ. إن مظاهر المؤمن والجوانب التراثية – إذا جاز لي أن أسميها هكذا شرطيًّا – ليست استبعادية بشكل متبادل (لايستبعد أحدهما الآخر)، بل بالأحرى يتمم أحدها الآخر، توسع المعرفة بعلاقات الأشكال وجلال الإعجاز. مرة أخرى، هذا التوسيع يكون متناسبًا مع مستوى ثقافة المتلقي.

على سبيل المثال، إن معرفة تاريخ الأدب العربي - الإسلامي - إذا امتلكها المؤمن - تجعل استيعاب الإعجاز معقدًا تمامًا، ويكون أعقد إذا كان (المؤمن) أكثر اطلاعًا على هذا التاريخ. أي، بما أن الثقافة العربية هي ثقافة كلمة، فإن النص القرآني (النص (ق) يشير إلى نفسه بوصفه قولًا؛ كلامًا - خطابه (Oration)، الخ.) يمكن فهمه بشكل أفضل من خلال معرفة هذه الثقافة وأشكالها التي تواصل معها النص (ق) بطرق مختلفة. بالنسبة للمؤمن الجاهل نسبيًّا، أو المتعلم بشكل غير كافٍ، فإن الإعجاز هو «حالة جوانية» دائمة، لأنه ببساطة يصدق ما يقوله النص له وهو غير قادر على تمييز أو فهم تفوقه الحقيقي في كون الأشكال. مع ذلك، فالمؤمن المتعلم يمكن أن يتوصل إلى ذلك بشكل دقيق[1]. حين يكون المتلقي المثقف ضمن شكل النص، يحتفظ على الأقل في ما دون وعيه، في بعض الأحيان حتى في التنوير الساطع، على سبيل المثال، بألق العمل العربي الأسطوري المعلقات السبع، الذي يتميز بانقسام الشكل - المضمون، وزهو شكل الإفراط المديحي بقدر شكل الإفراط الهجائي؛ ويتذكر النظم الشعري المخطط بالذهب المسرف لكل الأعمال النثرية تقريبًا؛ ويستذكر المقاطع المقفاة والموزونة التضرعية في مقدمة ابن خلدون (١٣٣٢-١٤٠٦م)، مثلًا، وأعمال مشابهة، الخ. هذا القارئ للنص (ق) يتذكر، بفهم كامل وثمين شعر الكهنة ما قبل القرآني، ويُنشئ علاقة أقوى مع النص (ق). باختصار، إنه يمتلك مسحًا للأشكال في التراث، وتقلباتها ومنجزاتها، بحيث إن خبرته بشكل الإعجاز يليها فهم كامل. يفضل النص (ق) أن يكون قارئه متعلمًا لكنه أيضًا يقر بعلاقة القارئ الجاهل نسبيًّا. إن فضيلة أن يكون متعلمًا ومثقفًا لا نظير لها. لذلك، ليس صدفة أن كلًّا من القرآن والحديث يرفعان التعليم والتثقيف إلى مستوى الواجب الأساسي (الفرض)، مثلما أنه ليس صدفة أن العالم الإسلامي غرق في انحطاط -لايزال مستمرًا حتى اليوم - في اللحظة التي استبدلت فيها الطليعة في التثقف والتعليم بمرجعية العصور القديمة، أو بالتراثانية.

---

(١) إنني أستخدم مصطلح «المؤمن المثقف» للإشارة إلى شخص مطلع على تاريخ التاريخ والثقافة العربيين - الإسلاميين، الذي لايعني بأي شكل من الأشكال فقط أولئك المطلعين عليه وحدهم المثقفين إذ يشمل ذلك الجانب من التعليم الذي يخدم الفهم الكامل للإعجاز.

من هنا، فإن سبيل المؤمن المتعلّم إلى مصطلح الإعجاز هو أكثر تعقيدًا بشكل كبير– بالمعنى الإيجابي للكلمة – نظرًا إلى أن تأثيرات الإعجاز تكون مضاعفة بالنسبة إلى مستوى التعليم. فهذا القارئ، الذي يتواصل مع شكل النص (ق)، يتواصل في الوقت نفسه مع كل الأشكال الأخرى، بمقارنتها أو مباينتها؛ إنه يمتلك التاريخ الكامل من الأشكال في مكان واحد وفي لحظة واحدة. هذا القارئ لايكون دائمًا وفقط داخل النص (ق) بل يمكنه في بعض الأحيان أن يرى النص (ق) أيضًا من مسافة الأشكال الأخرى، من منطلق معرفته بها، وهذان الاثنان يثمران خبرة مختلفة كيفيًّا واستيعابًا للإعجاز.

يشهد هذا المكان عودة ظهور حكمة النص (ق) المتضمنة في القرار القاضي بعدم إبطال الشعر بوصفه شكلًا على نحو عام، بل فقط الشعر الذي يكون من الناحية الإيديولوجية مدعيًا أكثر مما ينبغي. أي، الدعوة البلاغية للآية إلى الناس – ﴿**إن كنتم صادقين**﴾ – إلى إيجاد حتى سورة واحدة تشبه سورة النص (ق) يمكن قراءتها بوصفها التحقق لخارقية النص (ق) في تسلسل التاريخ، في لحظة كان فيها النبي الحي والفاعل الناشط يتهم بأنه «شاعر ومجنون» وبتلفيق (افتراء) النص (ق) بنفسه. هذا النوع من السيقنة للشكل واضح ووظيفي جدًّا. مع ذلك، فإن الدعوة البلاغية بقيت مفتوحة على مدى قرون – من قرن النبي إلى قرننا هذا – وتميل إلى أن تبقى كذلك حتى نهاية اليوم الكوني (الدهر).

– بأية طريقة تنعكس الأهمية الكونية لقرار النص (ق) هذا؟ لو أطاح النص (ق) الأشكال الأخرى – بما فيها الشعر بوصفه الشكل السائد عمومًا – لكان ذلك يعني القتل الكارثي للتراث، لأنه كيف كان لنا حتى أن نتخيل الوطن العربي – الإسلامي منذ القرآن إلى يومنا هذا بدون الوفرة التي لا حد لها من الأشكال الأدبية وغيرها من الأشكال الأخرى الكثيرة؛ لأنه، كما ذكرت للتو، بعد النص (ق)، بدأ مفهوم الشكل بالتفرع من حيث الوفرة والنقاء، لكن دومًا تحت تأثير النص (ق). دعونا نأخذ مثال الأشكال الجليلة – بالإضافة إلى الأشكال الأدبية – في العمارة الإسلامية والخط والمنمنمات، الخ. إن غياب هذه الأشكال هو من غير الممكن تصوره ليس فقط بالنسبة

للعالم العربي – الإسلامي، بل أيضًا بالنسبة للعالم عمومًا: في نهاية المطاف، إن العالم الذي أبدعه النص القرآني قد ولد، من بين أشياء أخرى، النزعة الإنسانية والنهضة اللتين يقوم عليهما الغرب – الغرب يصبح ناكرًا للجميل بشكل مأساوي اليوم لأنه يسير بشكل جلي في اتجاه تدمير القيم الروحية والثقافية لنفس العالم الذي كان قد منحه، كطفولة سعيدة وصحية، الإنسانية والنهضة.

على كلٍّ، احتفظ النص (ق) بالأشكال؛ علاوة على ذلك، كما رأينا، حتى أنه جعلها أكثر غنى وتنوعًا بشكل كبير مما كانت من قبل وذلك بإعادة توجيهها. لذلك من الخطأ أن نعتقد أن النص (ق) يقوم على تحريم الشعر عمومًا، مثلما أنه من الخطأ أن نفسر الإعجاز بوصفه عاملًا محددًا بشكل نهائي في تطور الأشكال، وهو ما سأشرحه في الجزء التالي.

بالاحتفاظ بالأشكال في المبدأ، أقام النص (ق) علاقته بها ليس فقط في تاريخ النبي، بل عبر التاريخ أيضًا. من خلال التطوير ما بعد القرآني للأشكال ومعرفتنا المعاصرة بهذه الأشكال في التاريخ، يتكشف الإعجاز بوصفه راهنًا وحيًّا طوال هذه الفترة كلها، كما أنه لا يقطع علاقاته بها (الأشكال) أبدًا. إن مؤمني اليوم، كما الباحثين، يمكنهم أن يسبروا كل ظلال هذه العلاقة وأن يثبتوا الإعجاز.

لذلك، فإن منزلة الإعجاز ليست قضية تهم المؤمنين فقط، بل تهم أيضًا الباحثين عمومًا الذين يدرسون النص (ق) في التراث وموقع النص (ق) بالنسبة إلى الأشكال. هذه أيضًا قضية ثقافية وتاريخية معقدة جدًّا، حتى أنها قضية تخص كل الحضارة، بما أن معالجة النص (ق) للأشكال الثقافية الأخرى قد أثرت على تطور الثقافة برمته.

يُعبّر عن تبصر النص (ق) في قبوله للأشكال بحد ذاتها، كما هي، لأن علاقته بها، تؤكد بقوة التباين قيمه العابرة للتاريخ. إن النص (ق)، إذ يحتفظ بالأشكال من حوله، فإنه يحتفظ أيضًا بالأدلة والشهادات على إعجازه، لأن هذه الأشكال الخاصة تسلط الضوء على خارقيته، أو- بالنسبة لأولئك الذين ليسوا مؤمنين – هذه الأشكال

تمكن تفرده الفذ من أن يكون ملموسًا. بعبارة أخرى، الإعجاز أيضًا مقصود، لأجل أولئك الذين ليسوا مسلمين، لأن أولئك الذين يدرسون النص (ق) ينبغي أن يحملوا فكرة الإعجاز في الذهن في كل الأوقات، نظرًا إلى أن الهدف من الإعجاز هو أن يقف كحجة من أجل اعتناق كل شيء يحتويه النص (ق). من هنا، فإن شكل الإعجاز هو شكل تبشيري. لكي تبقى هذه القيمة الأساسية فاعلة بشكل دائم، يجب الحفاظ على الأشكال في التاريخ بحيث يمكن للإعجاز أن يقف دومًا في تباين تام وواضح معها. إن الموقف التصالحي تجاه شكل الشعر قد أثبت، من هذا المنظور، أنه متبصر (ذو بصيرة) ووظيفي بشكل كبير، على النقيض من الموقف اللامساوم تجاه الشعر الإيديولوجي. – هذا التمايز البارع للإعجاز يثمر على الأقل ثلاث نتائج مترابطة بقوة:

الأولى، إن شكل الإعجاز هو شكل إيجازي elliptical على نحو أمثل (بليغ). فالإعجاز هو سيرورة، وليس حججًا مقدمة بشكل دامغ ومغلقة دفاعًا عن خارقيته: إن أهمية سياقية النص لا تنحسر أبدًا.

– أي، إن النص (ق)، الموجود في كون الأشكال، يبرهن إعجازه من خلال العلاقات بالشكل التي تكون خاضعة باستمرار لتطورها التاريخي. فتطور الأشكال ليس هو نفسه اليوم كما كان في زمن النبي أو الزمن الذي تلاه مباشرة – فقد اتسعت تجربة التراث، بحيث إن الحجج الداعمة للإعجاز لا يمكن أن تكون مطابقة، من حيث ظلال المعاني، لتلك الحجج من العصر الأسبق. إن تطور اللغة والأشكال قد تحسن كثيرًا جدًّا أثناء هذه الأربعة عشر قرنًا ونصف تقريبًا، ومن الطبيعي فقط أن يحاول الباحثون العلميون اليوم إيجاد البراهين على الإعجاز في ظلال المعاني الجديدة، في روح هذه التجارب الجديدة للغة والأشكال. علاوة على ذلك، إذا كان النص (ق) قادرًا على إقناعنا بإعجازه رغم الفترة الطويلة جدًّا الممتدة من نزوله إلى هذا اليوم، عندئذٍ فإن قدرته على فعل ذلك هي أكثر بروزًا مما كانت في عصر النبي؛ فكل قارئ يلحظ ذلك بدقة لا يسعه إلا أن يتساءل: كيف يمكن، أثناء أربعة عشر قرنًا ونصف، أن ظل النص (ق) يولد إعجازه؟ لذلك تصبح الحجج لصالح الإعجاز أكثر قدرة على فرض

نفسها. فالإعجاز، كسيرورة، يتحقق في كل الأزمنة، تمامًا مثلما يؤكد النص (ق) بالحجة والبرهان أنه مقصود لأجل كل الأزمنة.

الثانية، وهي مرتبطة بالنقطة السابقة، إن الإعجاز هو أيضًا عامل محفز لأشكال أخرى، وليس عاملًا مقيدًا لها كما يمكن أن يبدو. قد يبدو النص (ق) للوهلة الأولى أنه يثبط الأشكال الأخرى عن طريق شكله الفوقي الخاص به كما يمكن لهذه الأشكال أن تستنتج أن ليس لها آفاق أيًّا تكن بالنظر إلى إعجاز النص (ق) ويمكن أن يتوقع منها أن تستسلم إلى اليأس كطريقة للركود. مع ذلك، فإن الحال مختلف اختلافًا جوهريًّا. فالنص (ق) مهتم بتطور الأشكال، أو حتى بازدهارها التام، نظرًا إلى أن ذلك يزيد من الإمكانات لأجل تقديم الحجج على إعجازه. إن الطبيعة الطليعية للأشكال لا تكف أبدًا عن تسليط الضوء على «الطليعة الإلهية» للنص (ق) التي لا يمكن بلوغها. لذلك، فإن للنص (ق) مصلحة هامة في التطور المتواصل للثقافة وشكلها، بالإضافة إلى تطور العلم عمومًا، نظرًا إلى أنهما، بالتناسب مع قدرة إشعاعهما، يضيئان حجج الإعجاز دومًا بشكل أكثر عمقًا ووضوحًا. هذا تقدم لا يمكن إيقافه. مع ذلك، ثمة إحالة أخرى يجب القيام بها هنا، وإن تكن عابرة.

يثبت هذا النقاش أنه في صميم النص (ق) تكمن قوة تشجع الإبداع الإنساني، والتقدم والتفاني العلمي الدائم الذي يجب أن يكون طليعيًّا بالنسبة إلى ذاته. إن تجاهل هذه القوة هو مكافئ لتجاهل جوهر النص (ق). الذي يؤدي عندئذٍ بشكل حتمي إلى الركود والنوع من التأخر الذي يجد العالم الإسلامي نفسه فيه اليوم. لأن، فهم النص (ق) في التراث، في علاقته بكل الأشكال الأخرى، كما قلت، يتطلب تعلمًا دائمًا، تقدمًا، تغييرات في اتجاهات إيجابية – هذا هو المطلب الأعلى الضمني لمؤلف النص (ق). لكن هذا يقتضي أيضًا، في الوقت نفسه، سعيًا متفانيًا اصطلحت للتو على تسميته طليعيًّا avant-garde في العلاقة بالذات. أي، في بعض الأحيان يكون من الصعب أن يكون طليعيًّا بالنسبة إلى الآخرين وهذا لا يقتضي ضمنًا أن كل إمكانية المرء ينبغي أن تُشْرك إلى حدها الأقصى. المشكلة – وهي مأثرة حقيقية – هي أن يكون المرء طليعيًّا بالنسبة إلى نفسه، أي، أن يقوم دومًا بخطوة خارج إمكانيته الخاصة

ومتقدمة على خطوته السابقة، بغض النظر عن مدى ضخامة خطوات الآخرين. هذا هو المطلب الجوهري للنص (ق) الذي شرحته للتو والذي يؤدي بتسارع مستمر إلى القيم والأهداف المحددة من قبل النص. طالما كانت الشعوب الإسلامية مدركة لهذا النمط من الطليعة كانت الأكثر تقدمًا في العالم.

الثالثة، إن الإعجاز ينعكس بشكل متنوع في حقل اللغة أيضًا. فالدراسة التراثية/ التقليدية هي ما إذا كان الإعجاز محدودًا بتحليل عدم إمكانية بلوغه وأسلوبه. وقد كتب قدر كبير من الأدب حول ذلك. هذا المظهر من الإعجاز لا يمكن إنكاره، وواضح حتى، وهو بحد ذاته يجذب الباحثين بشكل نموذجي. إن شكل النظم أو السجع الذي صار به النص (ق) فذًّا حقًّا في التاريخ، إذا أخذنا بالحسبان وفرة حيله الأسلوبية (البيانية) ومجازاته وقوافيه ولازماته - باختصار، يتميز النص (ق) بنسق لا ينضب من القيم اللغوية والأسلوبية وقيم الشكل عمومًا. إن افتتان العرب بهذه القيم هو دائم ومعروف جيدًا وهو إلى حد كبير افتتان المسلمين عمومًا، لكن باحثين آخرين لاحظوا بوضوح هذا المظهر من الإعجاز أيضًا. لهذا، يقول أحد أفضل مترجمي القرآن، وهو أ. ج. أربري A. J. Arberry ، إن القرآن هو «سمفونية لا يمكن محاكاتها»[1]. يمكن العثور على مدائح مماثلة في أعمال بعض المستشرقين الآخرين. مع ذلك، فإن هذا المظهر هو مستكشف بشكل جيد تمامًا، وإن يكن غير مستهلك، ولن أفسره هنا.

- ثمة مستوى آخر من العلاقة بين الإعجاز واللغة مثيرٌ للاهتمام تمامًا: هذه العلاقة ليست غريبة لكنها ليست واضحة كالمستوى الأول. أي، يُفهم الإعجاز ليس فقط بوصفه شيئًا يتم إبداعه في شكل ولغة خارقين للطبيعة، وبوصفه شيئًا أقنع أوائل المسلمين بالمنشأ الإلهي للنص (ق)، إضافة إلى أولئك الذين يأتون من بعدهم - لذلك، بوصفه شيئًا أعطي كل شيء في وقت واحد، شيئًا جليًّا وفاعلًا في حقبة واحدة. هذه هي الطبقة الأولى من الإعجاز بالفعل، ولقد ذكرتها للتو بوصفها التصور والدراسة التراثيين للإعجاز. مع ذلك، فإن الطبقة الثانية والفعالة جدًّا من الإعجاز ليست فقط القرآن بوصفه المصحف، أي مجموع الأعاجيب الإلهية التي فيه، والمحفوظة والمفتوحة

(1) Arthur J. Arberry, The Koran Interpreted volume 2, London, 1955.

للبحث. الأهم من ذلك، أن النص (ق) «ينسج» الإعجاز حول ذاته أيضًا، أو وراء ذاته، منتجًا إياه في الزمان والمكان (الفضاء) عمومًا، في كون الأشكال المتحركة وفي أثناء قيامه بذلك، يشع بشكل طبيعي بكل تأثيره على التطورات حول ذاته من داخل ذاته. لذلك، ليس الإعجاز هو مجموع القيم الموجودة في القيم اللغوية والأسلوبية والشكلية المحصورة في المصحف فحسب؛ فخارقية القرآن تتدفق بلا توقف وباستمرار من المصحف على العالم. هذه الدينامية التي لا تنتهي التي يؤثر من خلالها على العالم تمثل جانبًا هامًّا من إعجاز النص (ق). لقد رأينا أنه، رغم عدم قابليته للتغيير والجزم بخارقيته، فإنه يشجع تطور التراث والأشكال التراثية التي تعلي من شأن النص (ق) بما يتناسب مع تهذيباتها. لقد رأينا أيضًا أن النص (ق) يشجع تطور التعليم والمعرفة الواسعة كشرط هام لأجل فهمه، وإعلائه – الخ. من هنا، فإن هذا التأثير هو مظهر واحد من (مظاهر) تأثير الإعجاز. مع ذلك، لِنَعُد إلى اللغة.

(ب) القوى الجابذة للغة:

إن المظهر الواضح من مظاهر الإعجاز في اللغة هو القيمة اللغوية والأسلوبية للنص (ق). مع ذلك، في حقل اللغة، يكون الإعجاز متحققًا أيضًا وراء هذا الإطار من خلال إعلاء تاريخ يمكن بالكاد استيعاب إطاره. إن القرآن قد نظّم ومَعْيَرَ (فَصّحَنَ) اللغة العربية (الكلاسيكية)؛ مع أخذ الزمن الذي أنزل فيه النص (ق) بالاعتبار، فإن هذه اللغة هي نظامية، متسقة بشكل مذهل ودقيقة بشكل شبه رياضي في حقل المورفولوجيا والنحو، وهي أيضًا غنية معجميًّا ودلاليًّا. بهذه اللغة تم إبداع الإعجاز القرآني. إنها لمعجزة أيضًا أن النص (ق)، أثناء أربعة عشر قرنًا ونصف قد فتن قراءه بشكله وأسلوبه، ونحويته، الخ. حاول أن تتخيل عملًا أدبيًّا عمره بضع مئات من السنوات بلغتنا الأم يمكن فهمه وتلقيه بهذه الطريقة! قبل النص (ق) مباشرة، كان للعرب (ج) مجموعة المعلقات السبع البارعة التي لم يكن من الممكن أن يحل محلها شيء من حيث الشعبية، لكن المجموعة لاقت مصيرًا مختلفًا عن مصير النص (ق)، حتى من حيث اللغة: بقيت المعلقات محصورة بالماضي، بحيث إنه حتى العرب

المتعلمون لا يمكنهم أن يفهموها اليوم بدون شروحات مفصلة. خلافًا لذلك، فإن النص المقدس، المعاصر للمعلقات، لا يزال حيًّا إلى اليوم، ليس فقط من حيث الإيديولوجيا بل أيضًا من حيث اللغة.

ينبغي القول إن اللغة العربية الحديثة قد تغيرت، بالنسبة إلى اللغة القرآنية الكلاسيكية، إلى درجة معينة - وهو أمر طبيعي فقط - في حقل المعجم والتركيب، الخ. لكن هذه التغيرات لا يمكن مقارنتها بتلك التغييرات القائمة بين اللغتين الألمانية والغوطية، على سبيل المثال، أو بين السلافية القديمة والصربية أو بين اللاتينية وعدد من لغات الرومانس[1]، الخ... لقد ظل تقارب اللغة العربية الكلاسيكية والعربية الحديثة تقاربًا قويًّا بشكل صارخ إذا أخذنا في الحسبان الزمن الطويل المنقضي. إن تأثير النص (ق) هو تأثير محدد تمامًا هنا، إنه تأثير إعجازي، ويشهد على ما اصطلحت على تسميته تأثير الإعجاز خارج غلافي المصحف. ، فالنص (ق) لم يسمح فحسب بل شجع أيضًا تطور الأشكال، وحتى اللغة، التي تبقى دومًا في مركز هذا الكون الثقافي والحضاري. فالنص القرآني ببساطة لا يدع اللغة تُحول هكذا إلى أن تصبح غير قابلة للتمييز عن رحمها؛ إنه يمتلك القدرة على منع اللغة (ات) من التطور والانفصال في الزمن إلى النقطة التي تُقطع فيها الصلة بينهما، كما هو الحال مع لغات أخرى. إن فعاليته الإعجازية على هذا المستوى جلية ومذهلة حقًّا. علاوة على ذلك، لا يمكن القول إن اللغة العربية الحديثة عتيقة ومتحجرة كما يمكن أن نتوقع بالنظر إلى العدد الكبير من القرون التي تفصل بين ظهور النص (ق) ويومنا هذا. رغم أنه قد يبدو (قولًا) منطويًا على تناقض للوهلة الأولى، فإن هذه النواة اللغوية للوطن العربي تمتلك قوة غير اعتيادية تبقي بها تطور اللغة «تحت السيطرة»، مانعة إياها من «التمدد»، لكنها تمنعها أيضًا من أن تصبح باطلة الطراز عصية على التمييز. إن النص (ق) يسعى بشكل راسخ إلى السيطرة على كل التاريخ، بما في ذلك اللغة في التاريخ.

(١) لغات الرومانس: هي اللغات الأوروبية التي تنتمي إلى عائلة اللغات اللاتينية، كالاسبانية والإيطالية والبرتغالية والفرنسية والرومانية (المترجم).

غالبًا ما قرأت وسمعت المستعربين يتساءلون: كيف لم تصبح اللهجات القوية والعديدة في الوطن العربي مستقلة ولم تتطور إلى لغات منفصلة – كما حدث مع السلافية القديمة أو اللاتينية. عبَّر هؤلاء المستعربون أيضًا عن إيمانهم بأن هذا سيحدث حتمًا، وإن يكن بشكل متأخر(1). أما ردي على ذلك فقد كان دائمًا هو أن هذه الرؤى تفشل في فهم المبدأ الأساسي لموقع النص (ق) – إن شيئًا كهذا لا يمكن أن يحدث نظرًا إلى الحيوية اللغوية للنص (ق)، التي تثبتها القرون الأخيرة فحسب. إن المقارنة مع اللغات الأخرى تفشل في ملاحظة أن الظروف التاريخية والدينية للسلافية القديمة واللاتينية والعربية لا يمكن مقارنتها. ثمة حتى محاولات في هذه الأيام، نعرف بها على الانترنت، لتسويق أنواع عالمية مطبوعة ضخمة إلى حد كبير من طبعات منحولة بشكل متعمد من النص القرآني – لتقويض موثوقية القرآن. مع ذلك، تمثل هذه محاولات شبه طفولية في عصرنا، لأنه إذا لم يزوّر النص (ق)، أو حتى كلمة واحدة فيه، في العقود الأولى من الإسلام (كما حدث فعلًا مع التنزيلات (الرسالات) السماوية الأخرى) فمن المستحيل إذًا أن يزور الآن. فهذا مستحيل بسبب إعجاز اللغة ذاته، الذي هو ضمانة صلبة لموثوقيته. بما أن بديهية خارقيته اللغوية والأسلوبية قد برهنت في بداية «نزول» النص (ق)، فإنها قد أمنت موثوقية النص (ق) لأن المسلمين، بشكل طبيعي، كانوا يقظين حول كل حرف بوصفه أقدس شيء – وحجة البنية الإلهية لا يمكن تغييرها.

لذلك، فإن المظهر اللغوي والتاريخي للإعجاز جلي في عدم تركه اللغة العربية تتبدد. من بين تبعات هذا التأثير حقيقة أن النص (ق)، باللغة العربية، الذي يتضمن أيضًا الإسلام المحتوى ضمنه والعامل انطلاقًا منه، يمثل العنصر الرابط للوطن

(1) إن الطموح، أو التوق حتى، إلى وضع نهاية للمعيار الأدبي العربي الواحد ليس فقط موجودًا لدى المستعربين بل أيضًا لدى بعض العرب المتأثرين بالإستشراق الذين لم تكن لهم مرجعية أخرى سوى المستشرقين. يمكن أن يمثلهم جميعًا أشهر بطل سلبي للثقافة العربية الحديثة، طه حسين (١٨٨٠ – ١٩٧٣) الذي كافح لمحو أسطع الفترات الشعرية في التاريخ العربي، مجادلًا بقوة حتى، بطريقة أتاتوركية، بأن يتم التخلي عن الخط العربي لصالح الأبجدية اللاتينية.

العربي اليوم، الذي هو شديد التنوع سياسيًا، وعلى خصام حتى، بحيث كان سيتفكك تفككًا لا يمكن إعكاسه إلى حد كبير. إن اللغة العربية الأدبية، المميرة (المفصحنة) من قبل النص (ق)، هي لغة واحدة في كل أنحاء الوطن العربي، في حين أن اللهجات، رغم كونها عديدة ومختلفة إلى حد عدم إمكانية التواصل المتبادل (في ما بينها)، ممنوعة من «الانفصال الكلي» عن الأم. حتى أنه من الواقعي أن نتوقع – كنقيض لتوقعات المستعربين الذين سبق ذكرهم – أن تزداد نسبنة وتهميش هذه اللهجات وأن تصبح الفصحى الأدبية واسعة الانتشار بشكل متزايد بسبب التعليم الجماهيري المتزايد والتأثير القوي بشكل متزايد لوسائل الإعلام.

بالتأكيد، بسبب القوى الجابذة للنص (ق) – مع الإعجاز اللغوي كعامل مهم – فإن أشكال الثقافة العربية، أو ما يسميها المستشرقون الثقافة العربية الإسلامية، تحقق وحدة بعينها بلغة الثقافة والحضارة، رغم حقيقة أن هذه البيئة الثقافية والحضارية هي، من ناحية أولى، فضاء النشاط الإبداعي للعرب الذين هم على اطلاع جيد على القوى الجابذة، وهي، من ناحية أخرى، فضاء للشعوب الأجنبية وغير العربية. لذلك ينعكس المظهر اللغوي الثقافي من إعجاز النص (ق) في حقيقة أنه يجمع الوطن العربي معًا تقريبًا وفي الوقت نفسه، يجعل غير العرب ينجذبون نحوه ثقافيًا وبلغة أشكال بعينها. إن طموح النص (ق) إلى الكونية أكيدة. إذ يحقق بطريقة فريدة ما تدعى «وحدة التنوع». مع ذلك، فهذه ليست هي المنجزات القصوى لإعجاز النص.

لقد ذكرت للتو أن إعجاز لغة وشكل القرآن لا يمكن إدراكه واختباره من قبل غير الملمين باللغة العربية؛ في الوقت نفسه ينبغي أن يوضع في الذهن أن المؤمنين يعتبرون الإعجاز معجزة حقيقية من الله. كنتيجة لذلك، يعني هذا أن المؤمنين غير الملمين باللغة العربية محرومون من شيء هام جدًا. إذ لا يمكن لأي ترجمة للقرآن أن تعوض بشكل كافٍ عن الأصل، وكثير من المؤمنين، ذوي الفضول الثقافي، يصبحون ملمين بالأصل من خلال الترجمات. بما أني أيضًا قد ترجمت القرآن إلى اللغة البوسنية (ونشرت الترجمة

في عام ٢٠٠٤) وأنا مطلع جيدًا على ترجمات أخرى كثيرة، فإنني أعرف حقيقة أنه، بغض النظر عن مدى براعة الترجمة، توجد خسارات جسيمة في مجال القيم الأدبية الجمالية والدلالية للنص (ق)[1]. فالإعجاز لا يمكن فصله عن اللغة العربية.

يمكن تعريف مفهوم الحرمان، إلى درجة معينة وبشكل شرطي فقط، بأنه التلقي غير الوافي نسبيًّا للنص (ق). من المتعارف عليه، تلقي الإعجاز ليس شرطًا لأجل الإيمان المفروض على المؤمن: إذ يكون قد توصل إلى إيمانه قبلئذٍ ولا يحتاج بالضرورة إلى الإعجاز كحجة. مع ذلك، من الواضح أن إيمانه سوف يكون مزينًا بتلقي الإعجاز وبهذا المعنى ينبغي فهم الحرمان، وربما الإحباط. لأن تجربة الإعجاز هي بالفعل شعور عجيب.

تؤدي حقيقة عدم الإلمام باللغة العربية والإحساس بالحرمان الناشيء عن عدم الإلمام هذا إلى تبعة بعيدة المدى للنص (ق) يُتنبأ بها مسبقًا من خلال الإعجاز. أي، إن كل مؤمن يشعر بالحاجة إلى تعلم اللغة العربية، أو حتى إلى المطالبة بها قدر الإمكان لكي يفهم ويخبر ما يُعرف بالإعجاز. الأهم من ذلك، تلبية لهذه الحاجة، كل جالية إسلامية خارج الوطن العربي ينبغي أن تؤثر في نهاية المطاف في تعلم العربية عن طريق مرجعية وأدوات الجالية. من المعروف جيدًا أن اللغة العربية وحدها تستخدم في الصلاة، وهذا هو السبب في أن كل مسلم يجب عليه أن يعرف الحد الأدنى من

---

(١) إن الدلالة اللامحدودة للنص الأصلي غالبًا ما تفوت أولئك الذين يقرأون النص بالعربية، وعندما تبدأ هذه الدلالة بالتكشف يتغلب على المرء القلق من القراءة الاختزالية الخاصة للنص. سوف أشرح ذلك بمثال واحد فقط. من المتعارف عليه أن نترجم الابتهال (بسم الله) وهو شائع في النص (ق) إلى الإنكليزية على الشكل التالي: In the Name of God, the Compassionate, the Merciful حتى في اللغة العربية الحديثة فإن الصفتين الأصليتين الرحمن والرحيم قد تحولتا إلى المعنيين المعطيين لهما في الترجمة، لكن ينبغي ألا ينسى أن نص القرآن كلاسيكي ويتوجه دائمًا إلى أصله، إلى الجذر والدلالة الفنية في الوقت نفسه. هكذا، فإن الحقل الدلالي لهاتين الكلمتين آسر فعلًا: فكلتا الصفتين لهما نفس الجذر رحم المستعمل لاشتقاق كلمة الرحم يدل ضمنًا، وهو ما ينبغي أن نتذكره على الولادة كفعل منح الحياة، الحماية المثالية في الرحم بوصفها الرحمة والعناية المطلقتين (اللذان تؤمنهما الأم للجنين في رحمها ومن ثم للطفل المولود من الرحم) الخ. (كان مترجم القرآن إلى الفرنسية، أندريه شوراكي مدركًا لذلك وترجم هاتين الصفتين إلى الفرنسية بكلمتي matriciant= من الرحم، وmatriliel= أمومي.

Cf. Andre' Chouraqui, The Ten Commandmendnents Today, translated in B/C s by Jadranka Brnc'ic I Kuno pranjic, Konzor, Zagreb 2005, P. 113)

هذا الغنى بالمعاني الأكثر إيجابية ضمن نفس الحقل الدلالي هو مؤثر حقًّا، خصوصًا عندما تكون هذه الكلمات هي صفات لاسم الله، مثل الصفات الأكثر تكرارًا. مثل هذه الحالات تجدد بشكل عجيب معنى الابتهال الذي يتلى بشكل تلقائي في حين يجعل المرء يتساءل عاجزًا : هل توجد أية نهاية على الإطلاق للوفرة الدلالية للنص؟

النص (ق) المطلوب للصلاة، لكن هذا لا يعني ضمنًا أن شخصًا ما يمتلك المعرفة باللغة، لأن أناسًا كثيرين يرتلون هذه الأجزاء من النص بدون أن يكونوا عارفين بمعناها. مع ذلك، يتطلب الإعجاز تعلم اللغة العربية نظرًا لأن تمكنًا معينًا من اللغة هو ضروري لكي نفهم الإعجاز.

بالتأكيد كانت القوة الجابذة للغة فاعلة في زمن النبي، وعلى مرّ التاريخ إلى اللحظة الحالية، التي تتغلب فيها، كما رأينا على القوى المشتتة أو حتى المفرقة للوطن العربي المعاصر. مع ذلك، مثلما كان للإعجاز تأثيره في المستقبل – منظورًا إليه، مثلًا من منظور الحكام الإسلاميين الأوائل، الذين ينتمون إلى الماضي من منظورنا – كذلك فإنه سوف يترك أثره ، بتطبيق المبدأ نفسه، في المستقبل الآتي أمامنا. هذا لأن الإعجاز يشجع بقوة على تعلم اللغة العربية. بعبارة أخرى، إن فهم النص في أعلى مستوياته يتطلب تمكنًا من اللغة العربية؛ بشكل ضمني يُنصح كل مؤمن – رغم أن ذلك ليس شرطًا لإيمانه – بأن يتعلم العربية. هذا أثر قوي للنص (ق) في شكل الإعجاز. لأن نفس القوة بداخله التي تجمع الوطن العربي معًا تنشد جمع العالم الإسلامي برمته ليس فقط في الدين بل أيضًا في «لغة هذا الدين». بشكل أدق، إن لغة إيمان الإسلام هي لغة واحدة – أي اللغة العربية، لكنها، بسبب الإعجاز، تطمح إلى تجاوز هذه «المعرفة» على مستوى الطقس (الديني)، المستوى الذي تتلى عنده أجزاء من النص (ق) بدون فهمها فهمًا تامًا، والوصول إلى أعلى مستوى من التمكن اللغوي.

ليس من الصعب استخلاص النتيجة كتبعات مترتبة على ذلك لكنها تبقى مؤثرة مع ذلك. أي، يستنتج من كل ذلك أن الطموح الأساسي، على مستوى الإعجاز اللغوي، هو باتجاه الوحدة اللغوية للعالم. يتحقق هذا الطموح في دوائر متراكزة: الدائرة الأولى هي الحجاز والعربية السعودية، حيث كان النبي فاعلًا من خلال الوحي؛ ثم، دوائر العالم المحدودة بالإسلام في العهدين الأموي (٦٦١–٧٥٠) والعباسي (٧٥٠–١٢٥٨)– انتهاءً بالأراضي البوسنية حيث، على مدى قرون، كانت كل الأعمال الإبداعية في كافة المجالات الروحية باللغة العربية. أخيرًا، إن اللغة العربية معترف بها أيضًا كلغة رسمية في الأمم المتحدة (١٩٧٢). بالتأكيد بسبب النص (ق) وحده. في هذه

اللحظة لا يمكن التكهن بمستقبل اللغة العربية، لكن لا يوجد شك في أنها لن تتخلى وفي الواقع لا يمكنها أن، تتخلى عن انتشاريتها، نظرًا إلى أنها متأصلة في النص (ق).

لا يمكن معاملة اللغة وثقافتها بشكل منفصل. وهذا يعني ضمنًا أن الأمم المتحدة لم تعترف بالعربية كلغة رسمية لأن القرآن قد نزل بها، بل إن هذه اللغة قد أصبحت اللغة الرسمية بسبب غنى وأهمية الثقافة التي تم إبداعها داخل إطار النص (ق) وتحت تأثيره. هذه الثقافة، بوصفها مجالًا شاسعًا من الأشكال المنمقة، قد تم تطويرها غالبًا كمزيج (من الثقافات). أي، جذب النص (ق) إلى مدار الأشكال السابقة من ثقافات أخرى – وخصوصًا الثقافتين الفارسية والهندية، على سبيل المثال – لكن كان عليها دومًا أن تتكيف مع الفضاء الجديد، متقولبة بذلك في أشكال جديدة تمامًا ذات قيمة هائلة.

لايوجد شك – من موقع النص (ق) – في أن هذه الطموحات من طرف النص (ق) تخطط باتجاه المستقبل أيضًا. فمن خلال تأثير الإعجاز، يبقى أسلوب ولغة النص (ق) مذهلين وآسرين إلى الأبد، جاعلين الشعور بالحاجة إلى تعلم العربية قائمًا إلى الأبد. بذلك سيؤثر النص (ق)، من خلال لغته، وبالتأكيد من خلال مضمونه – كهدف له – في الثقافة التي سيعترف بداخلها دائمًا بغنى الأشكال، بدون تطلع نحو توحيدها التام. علاوة على ذلك، فإن خاتمة سورة الشعراء تقر ضمنًا بتنوع الأشكال بشرط ألا يكون هناك أي انتهاك للتوحيد الإسلامي. ينبغي القول إن النص مقبول أيضًا كقيمة للتنوع عبر الثقافات. بهذا الخصوص، أصبحت الآية التالية قولًا شائعًا: ﴿**يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا**﴾[1]

هذه الآية هي أكثر بكثير من التسامح الذي ينسب إلى الإسلام، لأن هذه ليست مسألة تسامح بوصفه تحملًا أو قبولًا أو تساكنًا بل مسألة علاقة فاعلة من التعارف في التنوع؛ بما أن هذه بينة على مشيئة الله ورحمته، فيجب تبجيلها على هذا النحو وهو يجعل، في الوقت نفسه، المشاركة في كل مسعى نحو التعارف المتبادل بين «شعوب وقبائل» فريضة دينية مختلفة. لذلك فهو أكثر بكثير من التعايش والتسامح. إن النص (ق) بالتأكيد يرعى الاختلافات بوصفها فضيلة وبينة على حكمة الله، مع المشاركة الفاعلة لظاهرة الإعجاز في ذلك أيضًا.

---

(١) سورة الحجرات الآية (١٣).

ج - المظاهر الأخرى للإعجاز ومنظورات الأشكال

ثمة أيضًا جوانب أخرى للإعجاز لا تبغي مناقشتها بالتفصيل هنا بل ينبغي ذكرها على الأقل.

لقد عرّف فقهاء القرآن ومنذ زمن طويل، عناصر «الإعجاز العلمي» فيه، محاولين أن يبرهنوا أن القرآن قد استبق العلوم الحديثة[١].

بالإضافة إلى ذلك، فقد سجل عصرنا بعض المحاولات الجادة لمعالجة النص (ق) رياضيًّا باستعمال تقانات المعلومات الحديثة. على سبيل المثال، إن بحث رشاد خليفة[٢] جدير بالملاحظة في هذا الحقل، وقد كتبت مجلدًا بوسنيًّا مع الرياضي لوتفو كوريش Lutvo Kuric تم توزيعه مؤخرًا على المكتبات[٣]. هذا البحث الدقيق يثير الاهتمام عمومًا وأعتقد حتى أن له مستقبلًا واعدًا. مع ذلك، فإن دراسة الإعجاز في مفهومه التراثي لم تستنفد بعد.

- ينبغي أيضًا التنويه إلى ملاحظة أن التراث، في مفهومه للإعجاز، يضمّن المعلومات التي يقدمها النص (ق) حول المستقبل أيضًا. أي، أعلن القرآن عن أحداث تاريخية محددة بدقة تامة، ما يشكل أحد الأسس لبناء عقيدة خارقيته، لأن النبي وحده استطاع أن يعرف أو يتنبأ بهذه الأشياء. في الجوهر، إن قسمًا كبيرًا من النص (ق) هو مكرَّس بالفعل للمستقبل، ويمكن إثبات خارقيته من هذا الجانب أيضًا. أخيرًا، إن النص (ق) موجه نحو المستقبل بمعنى خاص - مستقبل آخروي قيامي Eschatological لا يمكن التحقق منه بعد.

---

(١) ذكرت بعض الأمثلة من علم الفلك. لكن يمكن إيجاد أمثلة من العلوم الأخرى أيضًا. ثمة بالأحرى أدب واسع حول هذا الموضوع. انظر:

Dr. Maurice Bucaillie, The Bible, The Quran and science. Holy scriptures Examined in the Light of Modern Knowledge, Publisher seghers, Paris, 1976.

ترجم هذا العمل إلى البوسنية أيضًا:

Maurice Bucaellie, Bibija kur'an nauka,starjesin stvo Islamske zajednice u SR Bosni I Hecegovini, ed. 2, Sarajevo, 1979.

(2) Rashad khalifa, Quran: visual presentation of the Miracle, Tucson, 1982.

(3) Esad Durakovic and Lutvo Kuric, The Quran – Stylistic and Mathematical Miracle (Kur›en – stilisko I matematicko Cudo), Svetlost-komerc, Sarajevo, 2006.

في ما يتعلق بمذهب الإعجاز، الذي لم ينحت كمصطلح إلا في القرن التاسع، فيجب ذكر مصطلح آخر تم إدخاله في القرون الأولى من الإسلام[1]. فقد استعمل المعتزلة في نقاشاتهم المبكرة مفهوم الصرف (النظام في سنة ٨٤٦)، الذي لايزال المستشرقون يناقشونه إلى اليوم. إن مفهوم الصرف (الحرف عن المسار/ الثني) يعبر عن قرار الله أو مخططه المتضمن في النص (ق) يمنع الناس بتصميم إلهي، من تقليده. بنوع من قرار مسبق أو ضمني، يحرفهم النص (ق) بشكل فعلي عن ذاك المسار، يثني نيتهم الممكنة على تقليده، أو حتى يصد مثل هذه النية. حتى رغم أن مفهوم الصرف معروف للتفسير، فإن إجماعًا إسلاميًّا عامًّا، على حد علمي، قد تركه جانبًا، مع أقلية من المعلقين الذين يؤيدون التفوق الأسلوبي (البياني) التراثي للقرآن.

لايمكن اعتبار أيًّا من المقاربات لظاهرة الإعجاز الموصوفة أعلاه خاطئة جوهريًّا لأنها كلها قد وجدت نقاط استنادها في النص (ق)، وإن يكن بدرجات مختلفة. برغم ذلك، فإن المقاربة التراثية للإعجاز، مثل خارقية النص (ق) في مجال اللغة والأسلوب، هي بالتأكيد الأكثر شيوعًا وقد أثمرت نتائج لا حصر لها – كتلة هائلة من الأدب على مدى تاريخ النص (ق). مع ذلك، فإن المقاربة التراثية يمكن اعتبارها مشبعة بمعنى خاص واحد. أي، إن دراسة لغة وأسلوب النص المنجزة على مدى القرون الماضية ينبغي إنعاشها بمعالجة منهجية مختلفة، مع الأخذ في الاعتبار أن النص (ق) يعلن بصراحة أنه منزّل من أجل الأزمنة كافة وأنه يطرح تحديًّا لهذه الأزمنة بلغة التفسير. من المعترف به، أن تطور اللغة وثروة التجربة الإنسانية هما مصدر إعادة التفسير الدائمة لإعجاز النص، لكنني أعتقد أنه من الممكن، أو حتى من الضروري، أن نجدد هذه المقاربة وأمل أن يكون التحليل الوارد أعلاه قد جعل ذلك جليًّا.

تلخيصًا لهذا التحليل يمكنني القول إن البحث في خارقية النص (ق) في إطار اللغة والأسلوب يمثل، بشكل شرطي، مجرد مرحلة أو منطلق من أجل مزيد

---

(١) لذلك فإن مصطلح إعجاز لم يظهر مع نزول النص (ق) بل في ما بعد، ما يرمز إلى العجز البشري عن محاكاة النص أو أي جزء من أجزائه سواء في المضمون أو الشكل

Cf. Issa J. Boullata, «The Rhetorical Interpretation of the Qur›an: Ijazz and Related Topics» in En›es kari›c (ed.), Semantics of the Quran, BEMUST, Sarajevo, 1998, P. 494.

من البحث. إذا كان هذا البحث محصورًا بمجال الأسلوبيات اللغوية بدون ربطها بالمجالات الأخرى، عندئذٍ لايكون هذا البحث معقدًا، مع أنه قد يكون مثيرًا للاهتمام (أو حتى مفيدًا بلغة تقديم حجج الإعجاز)، إلى الدرجة التي يمارس بها النص (ق)، من خلال إعجازه، تأثيرًا واسعًا جدًّا على التاريخ ويقرر أن تأثيره المستقبلي ربما سيكون أوسع حتى. لذلك، من منظور الأسلوبيات اللغوية، منظور أيدته المكتبة الكاملة من الأعمال المكتوبة عنه، فإن مفهوم الإعجاز يجب أن يُنقل إلى مجالات مرتبطة باللغة والأسلوبيات أو بشكل عام إلى الأدب، بالإضافة إلى المجال الأوسع من الأشكال المحققة في فئة التاريخ التي نطلق عليها اسم الثقافة والتراث. إن معرفة ودراسة اللغة، مفيدة جدًّا في البحث في امتداد الإعجاز؛ مع ذلك، يسلط الضوء عليه أحيانًا عن طريق الأشكال الأخرى في الثقافة. من الخطأ أن نعتبر الإعجاز شيئًا يخنق هذه الأشكال أو يثبط تقلباتها وتوسعها عن طريق تفوقه بحيث إنه، بفضل مكانته على مستوى الإلهي، ادَّعى بشكل مزعوم علاقة عديمة الاحتمال قليلة الاحتمال بتطور الأشكال. على العكس من ذلك، من المفاجئ كم يشجع النص (ق) التنوع الإجمالي (إلا في ما يتعلق بالتوحيد، كما قلت للتو): من التنوع الهائل للأشكال في الأدب (وتنوع الأدب ذاته)، الأشكال في الخط، وحدة التنوع في ما يخص الأرابسك، إلى التشجيع التام للألوان المختلفة للبشرة الإنسانية أو تنوع الأعراق. مع ذلك، فإن هذا التنوع الهائل يتحقق في وحدة الإطار الهائل الواحد المسمى الإسلام، أو ضمن الإطار الذي يخلقه النص (ق). إن إعجازه هو القوة الدافعة وراء ازدهار الأشكال في الثقافة والحضارة العربيتين الإسلاميتين الدائمتي الغنى، بشرط ألا يطمح شيء منتج إلى أن يكون مكافئًا للنص (ق). يقول النص عددًا من المرات إن الشرط الأساسي لأجل العقيدة الإسلامية هو ألا يُنسب شريك إلى الله، ألا يكون أحد (ظاهريًّا فقط) مكافئًا له، لأن النص (ق) يقول بالحجة والبرهان أن لا أحد مكافئًا لله ﴿**ولم يكن له كفوًا أحد**﴾. إن الموثوقية المطلقة تنطبق على نصه (ق) أيضًا: إنه فذ أو، الأفضل بعد، خارق للطبيعة بما أنه هبة من الله. من المستحيل تأليف شيء مكافئ له. إنه غير قابل للتكرار ولا يتكرر باللغة المثالية.حتى على مستوى الشكل في معناه الأساسي، يمثل النص (ق) شيئًا فريدًا تمامًا في التاريخ. أي، في بعض الأحيان يُصنف تحت

تراث السجع – النثر المقفى والموزون الذي كان العرب المسلمون على معرفة جيدة به، لكن مقاربة أدق تكشف أنه رغم أن للنص (ق) عناصر كثيرة من السجع، فإنه غالبًا ما يبتعد بشكل مقصود عن هذا الجنس (الأدبي) من حيث انتظام القافية، وهذا هو السبب في أنه غالبًا ما يصنف بأنه نظم، أي جنس من النثر ذي البنية الخاصة. إن المصطلحات الأدبية غير قادرة على النقل الكامل لسماته النوعية. بعبارة أخرى، يشجع النص (ق) ازدهار الأشكال، (مع) بقائها في مركز الكون الذي يُعاد إبداعها فيه، على مسافة الإعجاز الذي يؤثر منها النص (ق) على تشكيلها؛ شاعرًا في الوقت نفسه بالارتياح لكونه الأعلى بينها. إن الشعر الوثني الجاهلي، المشرب بالمضمون الذي أوجده الكهنة، قد ألغي تحديدًا بسبب هذا المضمون، أو على نحو أدق، تم إفراغ الشعر منه. لقد حمل النص القرآني بشكل كفؤ المضمون، مضمونًا فريدًا من أعلى مرتبة، هذا هو السبب في أن الأشكال الأخرى يجب أن تختلف عن النص (ق) لكي تبقى حية في الكون الذي خلقه. بهذه المصطلحات، من هذه الناحية لا توجد أي منافسة – ولا ينبغي أن تكون هناك أية منافسة من موقع النص (ق). من المثير للاهتمام أن نلاحظ في هذا السياق أن النص (ق) قد أثر أيضًا على الأشكال التي أقصاها عن مداره.

لقد نجا الشعر في ظل شروط معينة لكن بعض الأشكال الأخرى، الهامة جدًّا في ثقافات أخرى، تمت إزالتها أو تم تقييدها في الثقافة العربية بسبب تطلعاتها إلى «خطف» المضمون الذي يعتبره النص (ق) خاصًّا به؛ أو إلى إقامة شراكة مع النص (ق). فالثقافة العربية الإسلامية لم تطور النحت. إذ كان النحت في التراث الجاهلي وثيق الارتباط بالديانة الوثنية، بحيث إن الكعبة كانت مليئة بالأصنام – الآلهة المنحوتة. بالطبع، انسجامًا مع روحه، كان للإسلام موقف غير مساوم من هذا الشكل من الإبداع العربي بحيث كان النحت يهشم إلى كسر، طوال الوقت. فهو لم يتطور أبدًا في الثقافة العربية الإسلامية بسبب ماضيه الوثني وحاجة الإسلام إلى الابتعاد بنفسه عن الثقافات الأخرى التي كانت قبل القرآن، وبعده أيضًا، تربط النحت ربطًا وثيقًا بمعتقداتها. مع ذلك، شهد فن العمارة تطورًا لا يمكن تصوره في هذه الثقافة. لأسباب مشابهة فشل الرسم أيضًا في التطور. كنتيجة لذلك، ازدهرت فنون الأرابسك والخط والمنمنمات (الفسيفساء) الإسلامية «بطريقة التعويض».

أخيرًا، لم تتطور الموسيقا في الثقافة العربية الإسلامية بمقدار ما تطورت في التراث المسيحي. فقد لاقت تقريبيًا نفس مصير الشعر: كانت شعبية في الوطن العربي الإسلامي لكنها مستبعدة من الخدمة الدينية. إذ لا توجد آلات موسيقية في المساجد ولا تترافق الصلاة بأي شكل من الموسيقا. لا توجد موسيقا كنائسية. علاوة على ذلك، فإن الفرد يصلي ضمن الصمت الكامل لذهنه ويتواصل مع الله، في حين تصلي الجماعة جزئيًا بصمت وجزئيًا بصوت مرتفع بسبب التواصل الشعائري الضروري. بعض شعائر الدراويش ليست قاعدة (فريضة) بل هي بالأحرى زوائد (نوافل) في التراث. لذلك، فكل هذه تمثل أشكالاً لم تتمكن من البقاء في موازاة النص (ق). نظرًا إلى أنها كانت مدعية أكثر مما ينبغي بلغة التعبير عن هذا المضمون، الذي هو امتياز للنص (ق). تكون المساجد خالية تمامًا. فالفضاء «الخالي» بداخلها هو نمط خاص من الشكل. في الحقيقة، يمتلك فضاء المسجد «شكل فراغ» لأنه الأكثر ملاءمة لاستيعاب النص (ق) وتوكيد رنينه بالطريقة الأكثر فعالية. إن النص (ق) (هنا: الكلمة (ق)) يتم إدخالها إلى هذا الفضاء وإخراجها منه مع روحانية الإنسان، لأنه في هذه الروحانية فقط يكون الإيمان موجودًا حقًّا. إن النص (ق)، الذي لا آخذه بمعناه الحرفي (كنص مكتوب) هو مكثف ذاتيًّا في عقل وروح الإنسان، وهذا هو السبب في أنه يصبح متحققًا بسهولة في أي فضاء، في حين أن هذا الفضاء الحر (إنه حر أكثر مما هو فارغ) يشجع بالشكل الأكثر ملاءمة لحرية النص، انعتاقه من الأشكال البصرية أو غيرها التي سوف تختزله بلغة التماهي.

المظهر الوحيد الذي يصبح فيه النص (ق) مرتبطًا بنمط من «الشكل الموسيقي» هو التجويد أو إلقاء النص بشكل غنائي بصوت عالٍ وفقًا لقواعد صارمة (يعرف باسم «ترتيل القرآن» بين المسلمين، مع التجنب المتعمد لكلمة «غناء»). مع ذلك، ثمة شيء ما مثير للاهتمام فيه. إن القرآن لا يُرتل مع الموسيقا أو أية آلة موسيقية، مع كون التركيز على الصوت البشري بوصفه شيئًا فريدًا وبشريًّا بشكل مطلق. فالإسلام هو دين فردية مطلقة، مع عدم وجود كهنوت أو أي توسط فيزيائي آخر (بصري أو نحتي)، وهو السبب في أن الصلاة تؤدى في أعمق صمت الخلوة (الخصوصية) أو بصوت بشري فقط. بالتأكيد تم تنزيل النص (ق) بوصفه كلمة (قولاً)، وتصبح الكلمة

التي تخرق السكون وأعماق الخلوة، أو تصبح الكلمة التي تطفو على السطح في الصوت البشري الذي لا تحجبه آلات إضافية. لذلك، فالتجويد هو شكل تجد الكلمة من خلاله تعبيرها الكامل في الصوت البشري. فالإنسان وحده، بدون أية مساعدة أو توسط الإنسان المنعم عليه بالكلمة والتعبير الفصيح (البيان)، يكون سيدًا بشكل تام في التواصل مع النص (ق) ومع الله بسبب هذا الانتباه الكامل واللامجزأ إلى الكلمة (ق)، سواء كان يتأمل فيها في أعماق السكون أو في الخيال مع رنينها في الصوت البشري. هذا هو، في الوقت نفسه، شكل الاقتراب المطلق إلى الله، وهو يبدو حافزًا هامًّا لأجل المهتدين إلى الدين الجديد. بلغة الارتقاء بالإعجاز في العالم خارج العالم الناطق بالعربية يوجد في بعض الأحيان سوء فهم يمكن أيضًا أن يدعى تحاملًا، وينتج عن الموقف الاستشراقي من الإعجاز. قبل أن أتفحص هذا التحامل، ينبغي أن أشير إلى أن الإعجاز هو موضوع إجماع في الوطن العربي - لذلك فهو ليس موضع شك. مع ذلك، عندما تُشجع عناصر الإعجاز في الغرب، أثناء شرح قيم شكل النص (ق) وأسلوبه، يكون للمسلمين أحيانًا رد فعل سلبي عليه، معتبرينه تجديفًا أو استعدادًا له. وأنا نفسي مررت بمثل هذه التجربة عندما كنت أترجم القرآن إلى اللغة البوسنية[1]. السبب وراء هذا الخوف الانعكاسي هو حقيقة أن كثيرًا من المستشرقين سعوا إلى

(١) من المدهش تمامًا أن المواقف غير الصحيحة من القرآن وإعجازه وترجمته تستمر أيضًا بين أناس لاينسجم انعدام فهمهم للقضايا الأساسية مع العلم والمناصب التي يشغلونها. هكذا هو الحال - بشكل يدعو إلى القلق مثلما يدعو إلى الأسف - مع يوسف راميتش، Jusuf Ramic، وهو بروفيسور في كلية سراييفو للدراسات الإسلامية كان ينشر نصوصًا حول القرآن وترجمته، مبرهنًا - بمثابرة مذهلة لا يقدر عليها سوى الجهل - أنه لا يفهم جوهر الإعجاز وعلاقة المترجم به.

في آخر كتبه بعنوان كيف نترجم القرآن (Kako Prevoditi kuran F. F. Bihac, 2007) كما في أعماله السابقة، يتكلف راميتش من مقدمات مغلوطة تنتج، بحد ذاتها، عددًا هائلًا من الاستنتاجات الفضائحية. أعني، بمناقشة العلاقة بين المضمون والشكل مع إحالة خاصة إلى القرآن، يعلن راميتش التالي: «..... نود أن نشير إلى أنه بخصوص النزاع بين المضمون والشكل، فإن الأولوية يجب أن تعطى إلى المضمون. بالطبع، لقد تم تنزيل القرآن بسبب المضمون والرسالة، وليس الشكل والتجربة الجمالية» (ص. ١١٦). لا يسع القارئ سوى أن يتساءل كيف يمكن فهم عمل معقد كالقرآن عن طريق ذهن يظن - على النقيض من مجمل تجربة علم الجمال - أن مضمونه وشكله هما نزاع، وليس في تطلع لا يهتز نحو التعاون المثالي. بالإضافة إلى ذلك فإن البيان المستشهد به ينكر حتى الإعجاز ذاته: إعجاز القرآن ليس في مضمونه بل في تنزيل هذا المضمون في شكل فذ - لذلك، في وحدتهما وتعاونهما المثالي - حيث يمتلك الشكل أيضًا إمكانية جمالية كبيرة. ما هو أسوأ من ذلك حتى هو أن هذا الذهن قد «ربى» عددًا من الأجيال من الطلاب. بشكل جوهري، إن ذلك لا يستحق النقاش العلمي أو أي اعتبار في الجسم الرئيسي للنص: مثل هذا الانحراف لا يستحق أكثر من الهامشية وضيق الحاشية.

برهان أن القرآن هو عمل (من تأليف) النبي، والحجة الهامة في برهان هذا النوع من المؤلفية هو تأكيد القيم الأدبية للنص. هكذا قدّم المستشرقون مجموعة كاملة من الأدوات لأجل «إثبات» مؤلفية محمد للنص (ق). من هناك جاء الخوف بين المسلمين. كمسألة حقيقة، فإن مصطلحات القيم الأدبية أو الأدبية والجمالية تقتضي ضمنًا المؤلفية البشرية وحتى الناس المتعلمون جيدًا غالبًا ما يكونون غير مدركين للفرق بين مصطلحي أدبي وفني. فالنص ذو القيمتين الأدبية والجمالية ليس بالضرورة نصًّا فنيًّا. يكفي أن نعطي مثال الوقفية، التي هي بشكل مشهور وثيقة قانونية، لكنها ذات مقدمة إلزامية مكتوبة بالنثر المقفى والموزون، وذات عدد من صور الكلام والمجازات. لذلك، فإن النص القرآني حافل بالقيم الأدبية والجمالية بالفعل، لكنه ليس نصًّا فنيًّا لأن هذه القيم الأدبية والجمالية ليست غايته، كما هو الحال مع الفن؛ في مطلق الأحوال، فإن أسلوب النص (ق) هو أيضًا حجة. فحتى هذه القيمة الأدبية والجمالية المثالية يجري تقديمها كحجة من القيم في اللغة والشكل؛ إنه مجموع القيم الأدبية والجمالية التي تطمح إلى الجمالوية aestheticism، «الفتنة في سبيل الفتنة»، والبهجة كهدفين لها؛ من خلال خارقيتها للطبيعة، فإن هذه القيم هي إلى حد ما حجة لصالح الإيمان. إنها سمة جوهرية للنص (ق) تميزه عن الفن الأدبي. هذا هو السبب في أن النص (ق) يطالب بالارتقاء بالقيم الأدبية والجمالية، بدلًا من إشاحة الوجه عن مثل هذا الارتقاء.

تبرز ترجمات النص (ق) الأصلي كقضية حساسة بشكل خاص في ما يتعلق بالإعجاز. في الوقت نفسه، تكون الترجمات نمطًا خاصًّا من الشكل في الكون الذي يخلقه ويحكمه النص الأصلي.

إن كل خبير باللغة العربية والقرآن سوف يستنتج أن الإعجاز يتحقق في النص الأصلي وهو، لذلك، مرتبط باللغة العربية. هذا الفهم قد خلق موقفين مختلفين في ما يتعلق بترجمات القرآن.

الأول: تخلّى معظم المترجمين عن السعي لنقل المكون الأسلوبي (البياني) للنص الأصلي، لذلك كانت أعمالهم تمثل ترجمات فيلولوجية سمجة جماليًّا. الأهم من

ذلك، لما كان النص الأصلي يمتلك أسلوبًا بالغ الأناقة والدقة ودلاليًّا كبيرًا، فقد كان المترجمون مجبرين غالبًا على أن يضيفوا إلى هذه الترجمات الفيلولوجية النثرية مداخلات محصورة بين قوسين، «إقحامات» إنشائية تزيد من مقروئية هذه الترجمات، وبذلك تجعلها تخلق انطباعًا معاكسًا للانطباع الذي يخلقه النص الأصلي[1].

كان هؤلاء المترجمون مفعمين بالخوف أمام النص الأصلي ولم يتجرأوا حتى على محاولة نقل شيء ما من جلاله الأسلوبي/ البياني. والكثيرون حتى اعتبروا ذلك تجديفيًّا. بالإضافة إلى ذلك، كان هؤلاء المترجمون في معظمهم أشخاصًا بدون أي ثقافة أدبية أو صلة (بالأدب)، بحيث إن الإعجاز لم يكن سوى عذر لأجل إعاقتهم من هذا النوع. من المثير للاهتمام أنهم غالبًا ما كانوا يبررون مقاربتهم بالحاجة إلى الحرفية literalness، الحاجة المزعومة إلى أن يكونوا أمينين للنص الأصلي كي لا يغيرو رسالته (الدينية)، الخ. هذه الأعذار خاطئة بأكثر من طريقة واحدة. فمن ناحية أولى، تكون الترجمة الحرفية هي دومًا أسوأ قرار ممكن يمكن للمترجم أن يتخذه، نظرًا لأن النص لا يؤدي وظيفته من خلال حرفيته بل من خلال البنية الشعرية والسياقية؛ فالحرفية هي أفضل شهادة على قصور الترجمة المطلق. علاوة على ذلك، يستتشف من موقفهم أن الترجمة الوافية حرفيًّا وأصالة// موثوقية الرسالة (ق) يستبعدان أحدهما الآخر، وهي أيضًا شهادة قوية على قصور المترجم[2]. مع ذلك، فإن العكس هو الحال: إذ يتعزز تأثير الرسالة عن طريق الترجمة الوافية أسلوبيًّا/ بيانيًّا؛ الأهم من ذلك، أنني، في المناقشة السابقة، قد سلطت الضوء على حقيقة أن الأسلوب الجليل والشكل الجليل هما عنصران هامان جدًّا من الرسالة. فالإعجاز هو في صميم النص ويجب على المترجم ألا يتجاهله، رغم أنه لا يزال قضية مفتوحة حول إلى أي مدى يمكن للمترجم أن يقترب منه. بالإضافة إلى ذلك، فإن الحرفية ليست لزامًا من

---

(١) المثال على هذه الترجمة إلى البوسنية هي الترجمة التي قام بها باندزا Pandza وتشاوشيفيتش ćauśević (نشرت لأول مرة سنة ١٩٣٧).

(٢) التصور الخاطئ لأناس كثيرين أن المعرفة الجيدة باللغة هي كافية لأجل ترجمة الأعمال ذات القيم الأدبية والجمالية العالية هذا التصور يحتاج إلى مناقشة مستقلة.

أي نوع، نظرًا إلى أنها لا تقدم أية ضمانة بأن المضمون الأصلي سوف ينقل بدقة. أي، إن عدم الأخذ في الحسبان طبقات النص التي تحكم «قانونيًّا» العلاقات بين البشر، العلاقات التي تقوم عليها الأمة اقتصاديًّا واجتماعيًّا، وأن قسمًا كبيرًا من النص (ق) يكون متعدد المرادفات، وإيجازيًّا ومتطبقًا (ذو طبقات) من الناحية الدلالية - الخ، وهو الأمر الذي يستبعد الحرفية، عندما يكون المترجم مجبرًا على اختيار معنى واحد من مجموعة من المعاني، يكون المعنى الأقرب إلى فهمهم، ثقافتهم وتراثهم... الخ. مما ينطوي على مفارقة، أن المترجم يحول الحرفية إلى تفسير يبدو اختزاليًّا في مقابل التطبق (تعدد الطبقات) الدلالي والطبيعة الإيجازية للنص الأصلي. لذلك فقد شرحت أن الغنى الدلالي والأسلوبي للنص الأصلي يرتبط بتنظيم اللغة العربية، حيث يجب عدم خلط الحرفية - بشكل مزعوم لغرض الموثوقية - باختزالوية المرء الاصطلاحية للنص الأصلي. سوف أوضح ذلك، بمثال واحد، يتكرر كثيرًا في النص (ق) الأصلي.

تترجم عبارة يوم القيامة في أغلب الأحيان بعبارة The Day of Judgement (يوم القضاء). وينطبق الشيء نفسه على عبارة يوم الدين[1]، الخ. فالعبارة الأولى لا تشير فعلًا إلى أي شيء يعني أساسًا، قاضي، قضاء، حكم، مقاضاة، الخ. فالعبارة تعني يوم البعث ودلالاتها هي أوسع بكثير من عبارة التفسير يوم القضاء. فالبعث يعني ضمنًا القيام (من القبر)؛ وأنت تنهض/ تقوم أمام مَنْ يستحق أقصى الاحترام؛ إن فعل القيام/ الوقوف - بالإضافة إلى التواضع/ التذلل، وارتباطًا به - يعني توقع شيء (حكمًا، ربما؟) من الواحد الجدير بالقيام والوقوف ، الخ. أخيرًا، فإن كلمة بعث resurrection تتصادى مع القداسة والاسم المبدوء بحرف كبير Day يعطي العبارة بأكملها الأهمية القصوى، ليس فقط من حيث الشمولية بل أيضًا من حيث الجدية الشديدة. لذلك، فإن أية حجة للمترجمين الحرفيين غير مبررة بالتأكيد، وحتى أنني أعتبرها عذرًا عقيمًا لعدم حساسيتهم الخاصة لما سماه الله، في مستهل السورة (٥٥) بالبيان الذي أنعم به على الإنسان.

---

(١) يستخدم مترجمو الكتاب المقدس (التوراة + الإنجيل) إلى العربية عبارة قريبة منها هي يوم الدينونة (ملاحظة من المترجم).

ثانيًا: لايسمح المتكلمون الأصلانيون للغة العربية باستعمال تعبير «ترجمة القرآن»؛ إنهم يتحدثون بالأحرى عن ترجمة معاني القرآن – التي تعني «ترجمة موتيفات القرآن الشريف». أما في اللغة البوسنية فإن كلمة معاني تفهم عمومًا بالمعنى meaning (من هنا ترجمة معنى القرآن)، التي تكون متنافرة وغير مقبولة. تبعًا لذلك – لنستعمل المثال نفسه – فإن ترجمة عبارة يوم القيامة بيوم الحكم/ القضاء يعني ضمنًا ترجمة موتيفها فعلًا، لكنني لا أرى أي ضرورة لترجمتها (sic) بهذه الطريقة الخاصة. لذلك، لا يمكن للمتكلمين الأصلانيين بأية طريقة من الطرق أن يوافقوا على ترجمة تنطوي، كما يرونها، على نوع من الشراكة مع النص الأصلي؛ يمكن للمرء أن يتكلم فقط عن نقل الموتيفات، المفرغ كليًّا من الفصاحة، والوسائل البيانية..الخ.

في أذهان هؤلاء الناس يُفهم الإعجاز بشكل صارم أكثر مما ينبغي على العكس من وظيفته الحقيقية المعبر عنها في مرونته الملحوظة مع الأشكال «المحيطة»، مشجعًا إياها على التطور والتضاعف. إن القناعة بأن الموتيفات وحدها يمكن ترجمتها هي تعبير عن نزعة قومية لغوية بعينها كالنوع من الفوقية الذي يتطور إلى إقصائية، اعتقادًا بأنه بما أن القرآن باللغة العربية وفي شكله يحقق الكمال، فإنه من التجديف حتى محاولة استعمال الترجمة لنقل جزء على الأقل من ميزاته اللغوية والأسلوبية – هذا الشكل من الحصرية اللغوية العربية غير مقبول، وحتى لا أساس له في الإعجاز، وينطوي على مفارقة كما يبدو. أي، إن الإعجاز يُبنى في الوطن العربي وثقافة لغته. إنه بالفعل مرتبط بتنظيم اللغة العربية ويتحقق في هذه الثقافة. مع ذلك، فإن نقل النص (ق) إلى لغات وثقافات أخرى يجب ألا يسلم كل مفاتن الأصل. علاوة على ذلك، إنني أعتبر هذه الأنماط من الترجمات هي التجديفية، وليس تلك التي تحاول نقل جمال الأصل قدر الإمكان. لأن «ترجمة المعنى» تبدو منفرة وأنا أعرف أن هذه الترجمة لا يقرؤها سوى الأشخاص المجبرين على ذلك – سواء كانوا مؤمنين أو ناشطين في مجال الثقافة. فالأصل يمتلك بالضبط التطلعات والخصال المعاكسة، ويجب على المترجم أن يشير إليها على الأقل، وأن ينقلها قدر الإمكان وهكذا يرضي فضيلة القارئ التي منحه الله إياها بوصفها حسّ البيان. علاوة على ذلك، لا داعي

للقلق من تدنيس المقدسات هنا: فالترجمات لا يمكن أبدًا أن تكون مكافئة لإنجازات الأصل.

سيتوصل قراء معظم الترجمات في العالم – لو كان عليهم أن يحكموا على النص (ق) عن طريق الترجمات –إلى استنتاج أن ثمة تباين مدهش بين الإعجاز المفترض (بوصفه التعبير المثالي) وبين ما يُقدم لهم في الترجمات: سيشعرون أنها مغشوشة بطريقة ما، وأنها تدنيس للمقدس بالفعل. هذا هو السبب في أن النص (ق) يجب ألا يترجمه شخص غير حساس لإنجازاته الأدبية والجمالية الفريدة، هذه الترجمة ليست بأي معنى من المعاني امتيازًا لعلماء اللاهوت. إن صميم الإعجاز هو الجمال الظاهر، الذي هو بالضبط الحجة الإلهية الاستثنائية للنص (ق).

إن علاقة النص (ق) بالأشكال في الثقافة العربية وبالتالي، بالثقافات العربية الإسلامية، التي ناقشناها حتى الآن، توجد أساسًا في ما يتعلق بنصوص الترجمة أيضًا. كما أن تفوق الأصل يتحقق في تعدد وتنوع الأشكال في الثقافة العربية الإسلامية، فإنه يتحقق أيضًا في تعدد الترجمات بلغات وثقافات أخرى. زد على ذلك، أن المترجمين، في علاقتهم بالنص (ق)، في مظهر خاص واحد فقط، بالطبع، يكونون في موقع ممتاز بالنسبة إلى متلقي النص (ق) في الوطن العربي: فالنص (ق) قد أُعطي إلى العرب دفعة واحدة، بدون أدنى إمكانية لتغيير حتى حرف واحد، في حين يمتلك المترجمون الفرصة، وهم يحترمون الإعجاز، (لإعادة) إبداع القيم اللغوية والأسلوبية للنص مرة تلو الأخرى، يفتشون عن معادلاتها في لغاتهم الخاصة. إنهم مبدعون بشكل مزدوج، فمن ناحية أولى، إن تلقي النص (ق)، المفتوح في (النص) الأصلي، هو دومًا نوع من الإبداع ومن ناحية أخرى، يبدع المترجمون نقل هذا التلقي إلى لغتهم وثقافتهم. إن الإعجاز يعطي شعورًا بالعظمة في هذه العلاقة لأنه يصبح مشجّعًا بشكل مزدوج أيضًا: من خلال الفهم بلغة وبنية المصدر ومن ثم، من خلال (إعادة) الإبداع بلغة وثقافة أخرى. وفقًا لهذه العطالة، فإنه يتمتع بشكل واضح بكل اختراق جديد ، أي تقدم، جديد على حدة، كما يسلط الضوء على خارقيته مرة تلو الأخرى. إن الترجمة الجيدة هي دومًا أكثر من مجرد ترجمة، خصوصًا عندما يتعلق

الأمر بنصوص ذات قيمة أدبية وجمالية رفيعة. إن النص الأصلي والترجمة الجيدة لا يعيشان بشكل مستقل أحدهما عن الآخر بل يكونان في تفاعل مستمر: الأصل دائمًا يثمن ملاءمة الإبداع الترجمي - انسجامًا مع «غروره» المقبول، والترجمة تعيدنا دومًا إلى الأصل التي أقامت معه اتصالاً دائمًا وشديدًا، بشرط أن تكون على مستوى الأصل، لأنه لا يمكن أن يوجد اتصال خلافًا لذلك. هذا هو السبب في أن الاتصال بين الأصل «وترجمات معناه» يكون مثقلًا بالتشويش.

بما أن الإعجاز هو الشكل المثالي، فإنه يحقق مثاليته بين أشكال أخرى، ليس بين أشكال بائسة بل بين الأشكال الأفضل والأكثر تنوعًا. هذا هو السبب في أن النص (ق) سمح بالشعر بوصفه التعبير الأفضل عن الروح العربية؛ فقد حفز الالتواءات الجمالية والتاريخية اللامحدودة للأرابسك بالإضافة إلى (التواءات) فن الخط الذي يشجع مبادئ تركيب بنية الأرابسك؛ لقد شجع تطور العمارة الرائعة؛ وحتى تطور الفلسفة، الخ. هذا التعدد للأشكال يشمل ترجمات النص (ق)؛ فهي تحتل موقعًا بارزًا في كون الأشكال. مع ذلك، لم يفهم المترجمون بشكل كافٍ مهمتهم حتى الآن لأنهم، أيدوا انقسام الشكل - المضمون، بدلاً من الإعجاز منتهكين بذلك جمال وحدتهما في التعبير[1].

(١) إن موقف الكثير من المستشرقين تجاه النصوص الأصلية العربية عمومًا مثير للاهتمام من النواحي السلبية. إذ ينقل معظم المستعربين الشكل البارع للقرآن من خلال الرسائل اللاهوتية والفقهية المبهمة. يعاملون الشكل البارع للشعر بالطريقة نفسها، سواء كان شعرًا كلاسيكيًا أم حديثًا. أما ترجماتهم فهي غير كفؤة بالمقابل، أو حتى تقلل من القيمة. إنها غير قابلة للفهم، بحيث إن كثيرًا ممن يدعون المستعربين الرواد لابد أنهم لم يمتلكوا أي إحساس بالمسؤولية تجاه وحدة الشكل والمضمون.

حقيقة الأمر، إن الثقافة العربية الإسلامية عندما تنقل إلى الغرب، تعيقها حقيقة أن قيمها الجمالية قد «نقلها» فيلولوجيون مثقفون لا يكترثون عادة بهذه القيم، مع أنهم يعود إليهم الفضل الكبير في الاكتشاف الفيلولوجي للكلاسيكيات العربية الإسلامية. فالطبقة الجمالية لم تنقل بعد.

في هذا التضاعف الفني للأشكال حول النص المحوري، يمكن اعتبار النصوص النقدية حول ترجمات القرآن فئة أخرى مع ذلك. إنه شكل خاص مرتبط بالنص (ق) يتفرع إلى مراجعات إيجابية أو سلبية أو تحليلات للترجمات. يمكن تصنيف هذه إلى نصوص موثوقة (بغض النظر عما إذا كان يعطى مراجعات إيجابية أم سلبية) ونصوص غير إبداعية، وأقزامًا ثقافية «ونصوص غربية» بالنسبة إلى التعاون المقام بين الأصل وترجمته، الخ. تتضمن الفئة الأخيرة على سبيل المثال، النصوص المشوشة فكريًا التي كتبها يوسف راميتش حول ترجمة جيدة للقرآن أنجزها إنس كارتيش. ثم على مدى عامين كاملين، كتب السيد راميتش نصوصًا مشابهة حول ترجمتي للقرآن في دوريات Glasnik وPreporod التي تنشرها رئاسة الجالية المسلمة في البوسنة والهرسك. هذه النصوص السلبية لها صفتان تجردانها من أهليتها. للأولى هي : الغطرسة المرضية النموذجية للجهل، أما الأخرى فهي الخبث، لن يرى أي شيء إيجابي في ورقة. هذا التقليد الساخر للشكل غير لائق بنور الأصل وتهليل المترجم، فمثل هذه الأشكال لا يمكن أن تبقى على الإطلاق بسبب صرامتها (الأخلاقية) ونقص ثقافة المؤلف.

لقد افتتحت مناقشتي لعلاقة النص (ق) بالأشكال بتحليل مواجهته مع الشعر، حيث أقمت تمييزًا بين علاقة النص (ق) بالشعر على مستوى الإيديولوجيا وعلاقته به على مستوى الشكل. هذه العلاقة كانت شبه دراماتيكية وقد أولى النص (ق) اهتمامًا دقيقًا إليها. مع ذلك، فإن العلاقة بالشعر ينبغي أن تعتبر نموذجًا إرشاديًّا Paradigm مرسخًا من قبل النص (ق). أي، لتحقيق الوضوح وإحداث أقوى تأثير، وضع النص (ق) الشعر في مركز علاقاته، بما أن الشعر كان هو الشكل الثقافي، الغني وإلى درجة ما، الديني السائد في تلك المنطقة في ذاك العصر. لما كان النص (ق) إيجازيًّا في جوانب كثيرة، فإنه أيضًا سياقي بشكل كبير. إن سياقيته تُحقق من خلال موقفه بالنسبة إلى الشعر للأسباب التي شرحتها للتو. على كلٍّ، يعني ذلك ضمنًا أن النص (ق) – مع كون التناصية متأصلة فيه – يطور عمومًا هذه العلاقات مع الأشكال الأخرى أيضًا. بعبارة أخرى، إن غنى الأشكال مقبول، وحتى يُشجع، بشرط ألا تدعي هذه الأشكال الحقائق التي يُعنى بها النص (ق) والتي هي شأن النص. إن تموقع الشعر في الوضع التاريخي المعطى كان واقعيًّا وحرفيًّا؛ لكن مع الأخذ في الاعتبار جزم النص (ق) بأنه هو المعنى المقصود لكل العصور وحقيقة أن الشعر، هو ميت ومدفون منذ زمن طويل، فإن هذه العلاقة بالشعر يجب فهمهما كأمثولة Parable بعينها.

بالمصادقة على هذا التموقع للشعر بوصفه أمثولة – لأنه نص (ق) - ذو معانٍ متعددة المرادفات وإنجازات هائلة – ينبغي تكريس انتباه شديد إلى تثويره الحقيقي للتاريخ الأدبي، أو الشعرية. إن طبيعة ومدى «تثويره الشعري» يمكن، كما أعتقد، تقديمهما بشكل أنيق من خلال تحليل شامل للتشبيه، بوصفه شكل الكلام السائد في الأسلوب ما قبل القرآني، والاستعارة، بوصفها المجاز المعرفي والبياني في القرآن. بإظهار أن هاتين الوسيلتين البيانيتين متجذرتان في الإدراكات (الحسية) المختلفة للعالم، سأشير ليس فقط إلى النزول الدراماتيكي للوحي إلى العالم (الدنيا)، بل أيضًا إلى التغيرات الهائلة المصيرية في التراث.

****

الفصل الرابع
التشبيه في الشعر العربي القديم
عالَم على مسافة

تمهيد: واقعية أو «مادية» الشعر العربي القديم

يهيمن التشبيه على الشعر العربي القديم. هذه السمة لاحظها الخبراء في الأدب العربي لكنهم فشلوا في استنتاج التبعات الشعرية (المترتبة) على هذه الحقيقة[1]. يعتقد بعض الباحثين أن هيمنة التشبيه والاستقلال الدلالي النسبي للبيت في القصيدة، المرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتشبيه بوصفه سائدًا أسلوبيًّا/ بيانيًّا، هما تبعة لعدم قدرة العرب الجاهليين على إدراك الصلة الوثيقة بين علوم الصرف والمضمون المصعّد وراء العالم المادي. هذا هو السبب في أن المعلقات، أهم مجموعة في الشعر العربي القديم، ستكون الأساس لمناقشتي - وفقًا لهذه المقاربة، تتميز بغياب الوحدة الثيمية (الموضوعاتية)، وحتى بتنوع ثيمي فوق عادي[2]. في الأدب العربي كان السائد الأسلوبي/ البياني للشعر القديم يفسر، بشكل موثوق تمامًا، بوصفه «نزعة مادية» materialism (الشعر المادي)، الذي يبدو مصطلحًا غير ملائم إلى حد ما بالنسبة لي، وينبغي أن استبدله بمصطلح الشعر الواقعي. رغم أن المصطلح الأخير يتطلب شرحًا أيضًا[3]. الجدير بالذكر أنه، ضمن هذه المقاربة، تستخدم المصادر العربية مصطلح

---

(١) يلاحظ سليمان غروز دانيتش، مثلًا، على صواب، أن التشبيه هو الشكل الأكثر تكرارًا في الشعر العربي القديم، لكنه يفشل في الاستدلال على تبعاته الشعرية النهائية. See: Sulehjman Grozdanic, Na horizontima arabske knjizevnosti svjetlost, Sara jevo, 1975, P. 29 (حول أفاق الأدب العربي)

(2) Cf. : sulejman Grozdanic, op. cit. p. 39; Gustav von Grunebaum Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabisehen Literaturgeschte, Wiesbaden, 1955, 262 .

(٣) يمكن إفراد دراستين من هذا الكم من الأدب. الأولى بقلم عز الدين إسماعيل بعنوان «الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة»، الطبعة الأهلية دار الفكر العربي (القاهرة ١٩٧٤. أما الدراسة الثانية فهي: «أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب»، الدار التونسية، ١٩٧٥.

الشعر المادي كحكم قيمة سلبي ذي عدد من الدلالات السلبية، مقارنة إياه بشكل نظامي بنقيضه الإيجابي، أو ما يدعى الشعر الخيالي للمشترك الثقافي الغربي[(١)]. هذه الأحكام تستند على هيمنة التشبيه في الشعر العربي القديم لكنها غير ملائمة ميثودولوجيًّا (منهجيًّا) وإشكالية بلغة مبادئ القيمة. أي، إنها تقارن مجموعات شعرية من تراثات مختلفة، بدون تقييم كل مجموعة شعرية على حدة ضمن تراثها الأدبي الخاص بها. هذا الرسم الميكانيكي للمقارنات أو المقابلات في تجارب مختلفة للتراثات هو غير متأصل وغير ملائم في حد ذاته، في حين يمكن تحليل ترجمة الاستنتاجات حول التمايز إلى إضفاء قيمة على شيء ضار بتراث واحد ضمن الخطاب الاستشراقي الذي يصفه إدوارد سعيد «بتشريق الشرق» Orientalizing The Orient[(٢)]. إنه من الخطأ منهجيًّا أن نعرف التمايز بأنه «دونية فنية» artistic inferiority بفرض النشوء الشعري المختلف للمجموعات الشعرية ضمن تراثات معزولة – أي، تراثي الوطن العربي والغرب. علاوة على ذلك، من بين عدد من التصورات الخاطئة التي تولدها هذه المواقف هناك حقيقة أن ثمة مقارنات – مع نية ترجمة التمايز إلى مقولات قيمة – بين الشعر العربي الجاهلي وعلى سبيل المثال، شعر الرومانتيكية الأوربية، الذي سبقته ثروة من التجربة الأدبية عمومًا.

صور الوصف ووفرة الثيمات في القصائد

يسمح لنا الشعر العربي القديم – خصوصًا المعلقات، التي هي بالأساس موضوع مناقشتي، بوصفها المجموعة الأنموذجية لهذا الشعر – باستعمال مصطلح الواقعية realism، آخذًا في الاعتبار التراكم الكبير للتشبيهات أو صور الوصف لكن الأمر لا ينطبق على مصطلح المادية materialism (ذي الدلالة السلبية) الذي فُرض عليه بوصفه مؤهل قيمته الرئيسي. إذ يفضل هذا الشعر الوصفية، التي يقوم من خلالها بإدخال الواقع، والزمان والفضاء/ المكان إلى نص أدبي بطريقة مختلفة جدًا، يمنحه بدوره مظهرًا مرجعيًّا. مع ذلك، فإن الطبيعة المادية والمرجعية المعلنة المنسوبة إليه ليست سوى مظهر، لأن القصيدة العربية هي في الجوهر رحلة تخيلية وفعل انتقال يمتلك تأثيرًا قويًّا على تجرّدها

(١) Cf. أبو القاسم الشابي Op. cit. p. ١٢٢، عز الدين إسماعيل op. cit ص ١٣٢.

(2) Edward W. Said Orientalism, London, 1978.

من الوصف الوقائعي أو التوثيقي لصالح المجازية المكانية أو لصالح وصف يجعلها واقعية في مخيلة القارئ من خلال أدوات مخيلة الفنان.

إن وفرة صور الوصف هي مفضية إلى حد كبير إلى المخزون الموضوعاتي (الثيمي) الغني للقصيدة القديمة. هذه الأشكال، التي بلغت الكمال، كما كان الحال مع المعلقات، قد حتمت الاغتناء الثيمي للقصيدة؛ فمن أجل كمالها الخاص بها، سعت إلى السيادة على أفق عالم الشاعر البدوي، مقدمة إياه بشكل واقعي جدًّا، الأمر الذي أدى إلى تطوير عدد من الثيمات في القصيدة. إن صور الوصف، بالنظر إلى ميلها القوي نحو إغناء المخزون الثيمي، يمكنها بالكاد أن تجد جنسًا (أدبيًّا) يلائمها أفضل من جنس وصف الرحلات travelogue: فهو يعرض عددًا كبيرًا من المشاهد، والسياقات المكانية، وظلالاً من الواقع كاشفة عن نفسها لصور الوصف لكي تنقلها. بذلك فإن مواظبة وتنوع صور الوصف في المعلقات يخلقان ظهورًا توثيقيًّا ومرجعيًّا وصفه المؤلفان العربيان الأنفا الذكر سلبًا بالطبيعة المادية للشعر.

إن ما يتصل بوصفية الشعر القديم هو تنوعه الثيمي. فليس صدفة أن القصيدة القديمة تضم عددًا من الثيمات التي لا يجمعها سوى عامل الشكل - البحر الواحد والقافية الأحادية. من منظور شعري، ثمة تحقق مثالي للتعاون بين السائد الأسلوبي للقصيدة (غلبة التشبيه وصور الوصف عمومًا) وانتظامها الثيمي في «خانة» register كاملة من الثيمات التي تمثل أهم مظاهر العالم المرئي للبدوي وأكثرها فتنة. كانت القصيدة تتضمن، ثيمة وصف المكان الذي تقيم فيه محبوبة الشاعر (الوقوف على الأطلال): ثم وصف المحبوبة؛ فرحلة عبر الصحراء، مع وصف الليالي الباردة التي تضيئها النجوم؛ فالنهارات الحارة، وصيد الطرائد، وأسلحة الشاعر، وعاصفة مفاجئة، الخ.

تعامل الباحثون الأدبيون العرب بشكل اعتيادي مع هذا التنوع الشعري بوصفه قصورًا شعريًّا حادًّا فسروه بطرق مختلفة، غالبًا كتعبير عن العجز المفترض للبدوي عن إدراك ترابط «أجزاء العالم»؛ فشعره، بحسب هؤلاء الباحثين، هو أفضل برهان، أو تعبير، على عدم قدرته على القيام بأي تركيب للأحداث التي ينتقل عبرها والمشاهد

الموجودة حيث يقيم. (الإسلام سيدحض هذا بالشكل الأكثر إقناعًا). مع ذلك، على المستوى الشعري، أدى اتساع صور الوصف بالشعر القديم إلى الشكل الذي يمكن فيه الاعتراف بهذه الصور بوصفها الأكثر تأثيرًا. من هذه الناحية، فإن التنوع الثيمي للقصيدة ليس نقيصة بل فضيلة.

بالنتيجة، فإن وصف الرحلة هو الشكل الأكثر ملاءمة لتنوع الثيمات. هذا هو السبب في أن القصيدة تمثل رحلة خيالية يصف فيها الشاعر بضع ثيمات. لشرح هذه النقطة، سأستعمل معلقة امرئ القيس، إحدى القصائد الأكثر نموذجية والأكثر شهرة في الأدب العربي القديم. ففي الأبيات ١-٤ يصف الشاعر المكان الذي اعتادت محبوبته أن تنزل فيه وحيث تذكِّره آثار التخييم (الأطلال) بالأيام التي قضاها معها بحب حذر. هذا يذكره بنساء كثيرات زارهن ليلًا، فيصف خصالهن الجسدية بالتفصيل (الأبيات ٤-٢٤). في أبيات مديح الذات (الفخر) (٤٣-٥١) يقدِّم الشاعر وصفًا مفصلًا لشجاعته في مناسبات شتى. أما وصف الحصان والصيد من على (صهوة) هذا الحصان (الأبيات ٥٢-٦٩) فهي ثيمة جديدة في معلقة امرئ القيس، التي تنتهي بوصف رائع لعاصفة صحراوية[١] (الأبيات ٧٠-٨١).

تدخل قصائد أخرى من حين لآخر ثيمة جديدة، لكنها جميعًا، من حيث المبدأ، هي فسيفساء من ثيمات مختلفة، في الفضاء الذي ينتقل عبره الشاعر والذي يصوره بالأوصاف. وفقًا لقاعدة نادرًا ما كانت تخرق، كانت مقدمة حب غنائية (نسيب)، كتمهيد للقصيدة، تربط أيضًا بالرحلة؛ فكانت توضع على النحو الأكثر تواترًا في بداية القصيدة وفي بداية الرحلة أيضًا[٢] كان أي انحراف عن هذا المعيار التراثي

---

(١) **كل الاقتباسات من المعلقات مأخوذة من كتاب:** The Seven Poems Suspended in the Temple at Mecca, translated from Arabic by F. E. Johnson, AMS Press, 1973 **ويشار إليها باسم المعلقات.**

(٢) **هذه هي الكيفية التي يفتتح بها امرؤ القيس معلقته، إذ يستوقف صديقيه في رحلتهما عبر الصحراء بقوله:**

- قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسقط اللوى بين الدخولِ فحومَلِ
- فتوضِحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها ... لما نسجتها من جنوبٍ وشمأل
- ترى بعرَ الأرآمِ في عَرصَاتِها ... وقيعانها كأنه حبٌّ فُلفُل
- كأني غداةَ البينِ يوم تحمَّلوا ... لدى سَمُرَاتِ الحيِّ ناقفُ حنظل

يعتبر تجاوزًا شعريًّا خطيرًا. لذلك، يمكن تفسير القصيدة العربية القديمة بأنها السلف لوصف الرحلات المصور مع، اختلافات كبيرة، بالطبع، بين القصيدة ووصف الرحلة في الأدب المعاصر. بغض النظر عن ذلك، فإن فكرة وبنية جنس وصف الرحلات، كما قلت، هما مفضيان جدًّا إلى صور الوصف، أو أن الصور مفضية إلى وصف الرحلات، بحيث إن التعاون التام بين الوسائل البيانية للقصيدة وشعريتها إنما يتوطد عند هذا المستوى أيضًا. بوضع ذلك في الذهن، لا يمكننا أن نتفق مع التوكيدات الاستشراقية المتكررة أن القصيدة مشوشة من الناحية الثيمية ومتنافرة وقاصرة تمامًا من الناحية الشعرية. على العكس، فإن فكرة وصف الرحلة تربط ثيمات مختلفة ضمن القصيدة، والفكرة نفسها، بدورها، لا يمكن فصلها عن صور الوصف، عن التشبيه الذي يطغى على أسلوب الشعر العربي القديم. إن فكرة الرحلة تربط المغامرات والمناظر، والمشاهد عمومًا والأحداث فيها، معطية انطباعًا بالتلقي ذي الاتجاه الوثائقي للشاعر// الرحالة. علاوة على ذلك، مما لا يمكن تصوره أن العمل الفني القائم على وصف الرحلة ينبغي أن يكون مشربًا بثيمة واحدة؛ وهذا حصرًا سيكون حتى غير لائق إلى حد كبير. فوصف الرحلة يتوقع منه أن يقدم ليس مشهدًا واحدًا بل بضعة مشاهد، وبضع ظاهرات في كل مشهد على حدة، بما أن الإدراك الحسي من جانب الشاعر/ الرحالة ينمي نفس النوع من الإدراك الحسي لدى القارئ. الوسيلة الفضلى لنقل رصد الرحالة هي وسيلة الوصف. فيصبح التنظيم المتعدد الثيمات ضروريًّا في هذه الحالة، لأن الرحلة (الرحلة الشعرية الخيالية) لا تكون رحلة إذا جرى تقديمها من خلال ثيمة واحدة فقط.

لاحظ رولان بارت بشكل حاذق أن الوصف هو نغمة منفردة بدون معنى في سياق وظيفي للأحداث[1]. هذه الملاحظة تؤيد تفسيري لشعرية الشعر العربي القديم. أي، بما أن الوصف، كإحدى الوسائل الأساسية لتأليف وصف الرحلات، هو عنصر أسلوبي/ بياني سائد من الشعر العربي القديم، فمن الواضح أن ثمة استقلال نسبي بين الثيمات// الأوصاف في هذا الشعر القديم وأنهما لا يشاركان في السياق

(1) R. Barthes, «L›effet du reel», u: Le bruissementde La Langue. Essais Critiques IV,Paris, 1984, Quoted from: Tropes and Figures of speech, Ziua Bencic and Dunja Falisevac (eds.), Lavod za znanost o knjizevnosti, Zagreb, 1995, P. 432.

الوظيفي للأحداث. على العكس، ينشد الوصف أن يكون مقيدًا بثيمة واحدة، أن يتماهى بها؛ يتطور الوصف طالما أنه يمثل ثيمة، لكن بعد هذا النوع من الإشباع تبحث صور الوصف عن ثيمة أخرى، فقط لتقيم نفس العلاقة معها، الخ. إن التراكمية والاستطرادية هما خاصيتان مميزتان هامتان للوصف، تمكنانه من التطور، من حيث التأليف ضمن فضاء واسع نسبيًّا من الثيمة، مع عدد من التقاربات والتوازيات – حتى الوصول إلى حد يتوقف عنده بالضرورة عن السماح لموضوع جديد بأن ينفتح فجأة. هذا هو السبب في أن المستشرقين قد تحدثوا تكرارًا حول «الفراغات» بين ثيمتين في القصيدة، معتبرين ذلك عيبها الشعري الكبير. سوف أقتطف فقط أجزاءً من وصف ناقة لأشرح هذه التراكمية وهذه الاستطرادية هذه الإضافة المتلاحقة التي تميز الوصف، مع ملاحظة أن الوصف في القصيدة يمتد تمامًا إلى ما بعد الأبيات التالية:

وأتْـلَـعُ نَـهَّـاضٌ إذا صـعَّـدْتَ بـه
كـسُكَّـانِ بُـوصـيٍّ بـدِجْـلَـةَ مُـصْعِـدِ
وجـمـجـمـةٌ مِـثـلُ الـعـلاةِ كـأنمـا
وعَـى الملتقى منـها إلـى حـرف مِـبْـرَد
ووجـهٌ كـقـرطـاسِ الـشـآمـي ومِـشْـفَـرٌ
كـسِـبْـتِ الـيـمـانـي قَـدُّهُ لـم يُـحَـرَّد
وعـيـنـانِ كـالمـاويـتـيْـنِ استكنَّـتـا
بكهفيْ حـجـاجَـيْ صـخـرةٍ قـلْـتِ مَـوْرِد
طَـحُـورانِ عُـوَّارَ الـقـذَى فـتـراهـمـا
كـمكـحُـولـتَـيْ مـذعـورةٍ أمِّ فـرقَـد
وصـادِقَـتـا سَـمْـعِ الـتـوجُّـسِ لـلـسُّـرَى
لـهـجْـسٍ خـفـيٍّ أو لـصـوتٍ مُـنَـدِّد
مـؤلَّـلَـتـانِ تـعـرفُ الـعـتـقَ فـيـهـمـا
كـسامـعـتَـيْ شـاةٍ بـحـومـلَ مُـفْـرَد[1]

---

(١) المعلقات، معلقة طرفة بن العبد (الأبيات ٢٩-٣٥)

– إن صور الوصف في هذا المقطع الذي يطغى عليه التشبيه توضح إمكانية الامتداد من خلال الإضافة المتتالية إلى أن تُشبع الثيمة. مع ذلك، ثمة شيء ما آخر هام هنا في إطار الشعرية. أعني به، بلغة الإنشاء، أن الإضافة المتتالية ترسخ مبدأ التجاور أو الاستقلال النسبي لوحدات المقارنة ووحدات المعنى المقابلة. إن تقطيع الوصف هو صفته الجوهرية: إذ يمكن أن يتوقف في أي وقت، أو يمكن بالشكل نفسه أن يضاف إليه المزيد؛ فكفايته نسبية. يكشف هذا التكتيك الشعري عن مبدأ بنية الأرابسك في فترة مبكرة جدًّا، أو في فجر التراث الأدبي العربي. فالتجاور والتقطيع، هما جليان في الأبيات المستشهد بها. إن استطرادية صور الوصف هي ذات وظيفة في البنية الأرابسكية للقصيدة. إذ لا يوجد تقريبًا بيت من الأبيات في المقطع الوارد أعلاه بدون تشبيه، ما يوحي بأن هذه الصور هي في لب الشعر العربي القديم، بحيث إن التفسير الصحيح للتشبيه هو أفضل ما يمكنه أن يقبض على جوهر هذه الشعرية. علاوة على ذلك، فإن هذا التفسير سوف يكشف درجة عالية من التماسك في شعرية الشعر العربي القديم، وليس تفككه أو بعض العيوب الأخرى التي ليس من النادر أن تنسب إليه. دعونا ننظر إلى تبعات ذلك.

بما أن التقطيع والاستطرادية هما نموذجيان للتشبيه. يتبين من المقطع المستشهد به (ومن مجمل القصيدة أيضًا) أن قطع الوصف هي في حالة من التراكم المتوازي. إن ملاحظة بارت أن «الوصف هو نغمة منفردة» إنما تجسدها هذه الأبيات بشكل جيد، التي يتعزز فيها إلى حد كبير للغاية مبدأ التقطيع والاستقلال البنيوي النسبي بحيث إن كل بيت على حدة، على المستوى الدقيق، يمكن أن يكون وحدة بنيوية مستقلة وفي الوقت نفسه وحدة ثيمية مستقلة ضمن ثيمة أوسع – وصف الناقة. وصف الناقة يكون أكثر «دخولًا في بنية» القصيدة، التي تتضمن بضع ثيمات، لكل واحدة نفس البنية. هذا التراكم لصور الوصف يتميز أيضًا بحقيقة أن الأبيات/ القطع لا تتبع بالضرورة تسلسلًا غير قابل للتبديل بل يمكن إعادة ترتيبها بشكل دقيق تمامًا بسبب توازيها وحقيقة أن كل بيت على حدة هو كلٌّ بنيوي وثيمي مكتف بذاته؛ بعض الأبيات

يمكن حذفها بدون إحداث أية تبعات بنيوية لأجل القصيدة[١] لهذا فإن القصيدة لها شكل الدوائر المتراكزة – إنها تستنبط بنية أرابسكية.

– ينطبق الشيء نفسه على بنى المستوى الأعلى. فالثيمات الناشئة في القصيدة تكون مستقلة نسبيًّا. إن تسلسلها/ تعاقبها في القصيدة أيضًا ليس بالضرورة غير قابل للتبديل لأنه لا يهم بنية القصيدة سواء كان الشاعر سيتغنى أولًا بناقته أو بعاصفة صحراوية، بالإحالة مرة أخرى مع ذلك إلى تعليق بارت الذي أطلقه في سياق مختلف، يمكنني أن أقول إن هذه الأوصاف هي «بلا معنى في السياق الوظيفي للأحداث». كمسألة حقيقة، فإن القصيدة لا تقدم أحداثًا بحد ذاتها، والحدث الوحيد هو رحلة الشاعر الخيالية، التي تدمج قطع القصيدة.

– هذا يؤشر بوضوح إلى استنتاج أن الشعر العربي القديم يمتلك التماسك الشعري الأمثل: تقطيعه حاضر بشكل متساوق على كافة المستويات، ما يجعل التشبيه، كصورة للوصف، سائدًا. إن العيوب المنسوبة إلى القصيدة بلغة بنيتها ليست سوى تبعة لتفسير سطحي أو شعري أو لعادات ومتطلبات قراءة مختلفة. إن المقاربة الانطباعية هي غير هنا، إضافة إلى المقاربة القائمة حصرًا على الحاضر أو على تراث المرء الخاص.

– من بين التبعات الشعرية للتشبيه السائد في الشعر العربي القديم الوضوح obviousness الذي يميز عالم القصيدة. فالوضوح هو المهمة الأولية لصور الوصف. خلافًا للمجاز ، يقوم التشبيه على الوضوح والشفافية، في حين أن المجاز ، من خلال تحويله transfer، يعمل على مستوى مختلف – على مستوى يتجاوز الوضوح. يعتمد نجاح الوصف على كونه غرافيكيًّا (تصويريًّا)، أو شدة وضوحه ونقائه بلغة الظلال اللونية: موضوع الوصف يجب أن يكون مرئيًّا، شفافًا وبطريقة ما مسطحًا. خلافًا

(١) في الحقيقة، كان هذا هو الحال في كثير من الأحيان. أي، إن طبعات مختلفة من المعلقات لا تحتفظ دومًا بنفس تسلسل الأبيات؛ في بعض الطبعات تستبعد أبيات معينة. تبقى ملاحظة، في هذا الشعر، إن أصغر وحدة دلالية وبنيوية هي البيت الذي يتألف غالبًا من نصفي بيت (شطرين) مكتوبين بتوازٍ أفقي (نترجمها في شكل كوبليه) هذا مهم لأن التقطيع يعبر عنه على مستوى البيت، كأعلى مستوى، ينقل ككوبليه في الترجمة.

لذلك يمكن طرح السؤال البلاغي التالي: أي، نوع من وصف الرحلات هذا إذا لم يصور المشاهد بألوانها الأكثر حيوية وبكونتورات (خطوط كفاف) حادة - كيف لنا أن نراها إذًا؟ هذا هو السبب في أن أهم تأثيرات الوصف هنا هو واقعية realism النتاجات الفنية، التي أسماها النقاد عديمو الانتباه بالمادية materialism. ضمن التشبيه، تكون العلاقة بين طرفي التشبيه هكذا بحيث إن الأول (المشبّه) يتم إظهاره بوضوحه التام بفضل إدخاله في المقارنة في المقام الأول، بكونه مسمى، لكن هذا الوضوح يتم تشديده عن طريق إدخال المتلازم الآخر (المشبه به)، الذي يمتلك الصفة نفسها إلى درجة أعلى حتى، بحيث إن كليهما يعملان في الوقت نفسه على تسليط الضوء على صفة المتلازم الأول. لا يوجد أي تحويل مجازي بينهما؛ فهما يبقيان منفصلين بشكل مطلق بسبب أدوات المقارنة النحوية (مثل، الخ). لذلك، في حين أن المجاز «يبدل الواقع» بشكل فعلي عن طريق التحويل إلى المعنى، فإن التشبيه يشدد على الواقع بالإلحاح على وضوحه.

الوضوح وشفافية العالم وضرورة المسافة:

إحدى المسلّمات الأساسية للشعر العربي القديم هي أن المسافة تكون متأصلة في مقولتي الوضوح والشفافية، وسوف أركز على ذلك في المناقشة التي تلي. مع ذلك، كمجرد إيضاح، دعونا أولًا ننظر إلى كيف يجعل امرؤ القيس عاصفة صحراوية واضحة وشفافة وواقعية:

أصـــاحِ تـــرَى بَـــرْقًـا أريـــكَ وميـضَـهُ
كـلـمـعِ الـيـديـن فـي حَـبِـيٍّ مُـكـلَّـلِ
يُـضـيءُ سَـنـاه أو مـصـابـيـحُ راهـبٍ
أمـــالَ الـسَّـلـيـطَ بـالـذُّبـال الـمُـفَـتَّـل
قـعـدتُ لــه وصُـحـبَـتـي بـين ضـارجٍ
وبـين الـعُـذَيْـبِ بُـعْـدَمـا مُـتَـأمَّـل
عـلا قـطـنًـا بـالـشَّـيـمِ أيـمَـنُ صَـوْبِـهِ
وأيْـسَـرُهُ عـلـى الـسِّـتَـارِ فَـيَـذْبُـل

فـأضـحَـى يـسُـحُّ المــاءَ حــولُ كُـتَـيْـفَـةٍ
يَـكُـبُّ عـلـى الأذقـــانِ دوحَ الـكنَـهْـبُـل
ومـــرَّ عـلـى الـقَـنَـــانِ مـن نَـفَـيـانِـهِ
فـأنــزلَ مـنـه الـعُـصْـمَ مـن كـلِّ مـنـزِلِ
وتـيـمـاءَ لـم يـتـرُكْ بـهـا جِـــذعَ نـخـلـةٍ
ولا أُطُـــمًــا إلا مَـشـيـدًا بـجَـنْـدَل
كـــأنَّ ثـبـيـرًا فــي عــرانِـــينِ وَبْـلِـهِ
كـبـيـرُ أنـــاسٍ فــي بـجـادٍ مُـزَمَّــل
كــأنَّ ذُرَا رأسِ الـمُـجَـيْـمِـر غُـدوةً
مـن الـسَّـيـلِ والـغُـثَّـاءِ فـلْـكَـةُ مِـغْـزل
وألـقـى بـصـحـراءِ الـغـبـيـطِ بـعَـاعَـهُ
نــزولَ الـيـمـانـي ذي الـعـيَـابِ الـمُـحَـمَّـل
كـــأنَّ مـكـاكِـيَّ الجـــواءِ غُــدَيَّــةً
صُـبِـحْـنَ سُـلافًـا مـن رحـيـقٍ مُـفَـلْـفَـل
كـــأنَّ الـسِّـبـاعَ فـيـه غـرقَـى عـشـيـةً
بـأرجـائـه الـقُـصـوى أَنـابـيـشُ عُـنْـصَـل[1]

– تهب العاصفة عبر فضاء شاسع، وهو ما يتجلّى من عدد من أسماء الأمكنة التي يذكرها الشاعر، مصوِّرًا العاصفة كطوفان حقيقي، في حين أنها تظل شفافة واضحة في شفافيتها. الشرط المسبق لكل هذا هو ابتعاد الشاعر، نظرًا إلى أن مرئية العالم تعتمد على إدراكه (بالحواس) ووصفه. إن الشاعر، بوصفه الشخص الذي يقدم العالم، هو لذلك دائمًا خارج ما يصف – لكي يجعله واضحًا في الشفافية. فالوضوح هو مظهر من مظاهر الواقعية بمعنى تقديم العالم المادي. في حين أن لولب التحول المجازي يجتذب المتلقي إلى الداخل، فإن التشبيه يبقيه في الخارج. لذلك، يمكن أن يسمى الشعر العربي القديم شعر المسافة. أي، يكون الشاعر القديم دائمًا راصدًا

(١) معلقة امرئ القيس، الأبيات ٧١ – ٨٢.

بعيدًا، خارج العالم بطريقة ما، وليس مغمورًا فيه وفي سيروراته. لو لم يكن هذا هو الحال، لما كانت قصيدته منسوجة من التشبيه: إن غلبة التشبيه هي التي تشترط ابتعادًا ثابتًا لكي يدعم صور الوصف. فالابتعاد ضروري حتى في ما يتعلق بالنسبة إلى أفعال أو انطباعات الشاعر الخاصة به، نظرًا إلى أنه يعطي الشفافية المثلى الضرورية لأجل التشبيه.

- يتحقق (التماسف) الثابت للشاعر في بعدين - المكاني والزماني. في وصف التضاريس، كصور من الوصف المكاني[1] يمكن أن نرى المسافة المكانية، التي تكون واضحة في وصف العاصفة المستشهد به. هذا الضرب من المسافة سوف يناقش لاحقًا في هذا الكتاب. مع ذلك، بخصوص أزمنة الفعل فإن شعراء المعلقات، بمن فيهم امرؤ القيس، لا يستعملون زمن المستقبل أو زمن الحاضر تمامًا بل المضارع السردي - تظهر قصائد هؤلاء الشعراء الجاهليين نوعًا خاصًا من الكمالية المتماهية المؤدية إلى الشفافية والوضوح «الحقيقيين». حتى عندما ينشد الشاعر حول الحب، على سبيل المثال، فإنه ينشد حوله من مسافة الكامل: عندما يتذكر الشاعر حوله من موقع مثوى مؤقت صحراوي، يكون الحب حدثًا منتهيًا وشفافًا تمامًا في الماضي. إن طموح الشاعر إلى الوصف التراكمي يدفعه بعيدًا بحيث لا يكتفي بوصف حبيبة واحدة (مضى) بل يسارع إلى وصف عدد من الحبيبات الماضيات الآخريات - أو من الأفضل أن نقول، عدد من النساء اللواتي ابتهج بهن، نظرًا إلى أنه كان ثمة الكثيرات منهن، مقدمًا سحرهن الجسدي - بحيث يجري تطوير مقولة المسافة بشكل مستمر، مصنفًا التام بوصفه أحد العناصر الشعرية الأكثر أهمية. ينبغي التنويه إلى أن هذا يحيل إلى استعمال صيغة التام كزمن حقيقي أكثر مما هو كصيغة نحوية. في الوقت نفسه، ينبغي أن يوضع في الذهن أن المضارع السردي هو في حد ذاته هامٌّ من الناحية الأسلوبية في تصنيف الماضي.

---

(١) من أجل الصور الأساسية انظر:
Dean Duda, «Figures in spatial Description» («Figure u opisu prostora») in Tropes and Figures, Ziva Bencič and Dunja Falisevac (eds.) Zavod Za zmanost O Knjizevnosti, Zagreb, 1995, P. 427.

- في الأبيات ١-٦ يتذكر امرؤ القيس محبوبته التي رحلت مع قبيلتها ثم، في البيت (٧) تمامًا، يعترف أنه، قبّلها، كان استمتع بامرأتين أخريين؛ إنه أيضًا يعطي اسميهما والأمكنة حيث اضطجع معهن، وهو يفعل ذلك لكي يعزز الانطباع العام للواقعية، فقط لينشد التالي بعد البيت (٨):

ألا ربَّ يـــومٍ لـــكَ مـنـهـنَّ صـالـحٍ
ولاسـيَّـمـا يـــومٌ بـــدارةِ جُـلـجُـلِ

☆☆☆☆

ويـــومَ دخـلـتُ الخِـــدرَ خِـــدرَ عُـنـيـزةٍ
فـقـالـت لـك الـويـلاتُ إنـك مُـرْجِـلـي
تـقـول وقـد مـالَ الـغـبـيـطُ بـنـا مـعًـا
عـقـرتَ بـعـيـري يـا امـرأَ الـقـيـسِ فـانـزِلِ
فـقـلـتُ لـهـا سـيـري وأرخِـي زِمـامَـهُ
ولا تُـبْـعـديـنـي مـن جَـنَـاكِ الـمُـعَـلَّـل
فـمِـثـلِـكِ حُـبـلَـى قـد طـرقـتُ ومـرضـعٍ
فـألـهـيـتُـهـا عـن ذي تـمـائـمَ مُـحْـوِل
إذا مـا بـكـى مـن خـلـفـهـا انـصـرفـتْ لـه
بـشـقٍّ وتحْـتِـي شِـقُّـهـا لـم يُـحَـوَّل
ويـومًـا عـلـى ظـهـرِ الـكـثـيـب تـعـذرتْ
عـلـيّ وآلـت حَـلْـفَـةً لـم تَحَـلَّـل[١]

إن الشاعر وهو يقف إلى جانب بقايا المخيم (الأطلال)، أي من مسافة زمنية، يصف حبه لامرأة كانت قد ذهبت إلى مكان آخر، لكن الحاجة إلى تطوير الوصف تجعله يصف (علاقات) حب أخرى أيضًا، جربها قبل هذه العلاقة التي هي، كما يتبين، ليست سوى دافع لأجل استحضار عرض استعادي واضح لعلاقات أخرى في ذاكرته. بهذا يمر الشاعر من تام إلى تام «أعمق» ومن ثم تام أكثر عمقًا حتى يصنف

(١) معلقة امرأ القيس الأبيات (١٣-١٨).

الزمن الماضي بوصفه ماضي حبه كله. مع ذلك، عندما يغوص أعمق فأعمق إلى التام، يبعد نفسه فجأة عن حب المرأة التي يبحث عن آثارها في الرمل، لأنه ليس وفيًّا لها وحدها: يتم أسرها وإبعادها في وصف من أبيات قليلة لكي يكون قادرًا على «أسر» نساء أخريات في أبياته أيضًا. لقد حدث شيء ما إعجازي. أي، بشكل غير متوقع تمامًا، أبعد الشاعر نفسه عن حبه كحالة عاطفية أو خاصية ، ناقلًا إياه إلى بعده الجسدي الخالص، إلى ماديته.

إن هذا يحقق بضعة تأثيرات هامة.

في المقام الأول، إن تحويل الحب إلى بعده الجسدي يعزز انطباع الواقعية، انطباع الدقة شبه الوقائعية. بالإضافة إلى حقيقة أن هذا الإجراء المبتكر من قبل الشاعر بذكر بضع نساء يُطور أكثر بإدخال أسمائهن وعدد من أسماء الأمكنة التي كان فيها معهن. كما لو كان هذا سجلًا سيرويًّا. ثمة ثلاث صور من الوصف فاعلة بشكل خاص هنا: التصوير الزمني، أو وصف الظروف الزمنية/ التاريخية؛ الطوبوغرافيا/ وصف الأماكن والتضاريس، أو عرض أمكنة الأحداث؛ والتصوير الشخصي وهي صورة تصف الهيئة، والصفات الجسدية، والقامة - الخ[1]. كل هذه الثلاث، مجتمعة، تنتج نتائج وصفية رائعة.

إن البعد الجسدي هو مفضٍ إلى حد بعيد إلى الشفافية والوضوح. فالأحداث «الجوانية» ليست بنفس وضوح الواقع المادي/ الجسدي. وليس العرض البانورامي أو الاسترجاعي هو الشكل الأكثر ملاءمة في هذه الحالات. هذا هو السبب في أن الشاعر في معظم الحالات يصف قطوعًا من عالمه من «الأرض المرتفعة» (علياء) لقناعته أن مرئية العالم تعتمد عليه وأن غنى هذا العالم أيضًا يعتمد على قدرته على وصفه. بشكل مماثل، فإن الشاعر يستعمل الماضي الاسترجاعي أو المتدرج الألوان لكي يقدم رؤية كرونوغرافية للأحداث.

تمثل صور الوصف، والتشبيه على وجه الخصوص، الوسيلة الأكثر ملاءمة لأجل كل أشكال قولبة عالم القصيدة. بالنتيجة، يستتبع من هذا أن الوسائل تدخل الواقع بشكل ناجح في نص أدبي يقدم، كما قلت، مظهرًا مرجعيًّا متميزًا.

(1) Cf: Dean Duda. «Figures in spatial Description» in Tropos and Figures, pp. 431-432.

من المثير للاهتمام أن نرى كيف يحدد موقع الفضاء والزمن النصيين في هذه الشعرية. فالفضاء/ المكان مسطح، كما يجب أن يكون شفافًا. إنه متطابق بشكل شبه وقائعي مع العالم الحقيقي للشاعر؛ والفضاء دائمًا واضح ومطواع للوصف، لكنه ليس مندمجًا في الكل بلا حدود، أو صدوع. بشكل أدق، هذا الفضاء يتم تقطيعه على نفس المبدأ المستعمل من قبل الشاعر للسيادة عليه أثناء حياته: الفضاء يُرى ويُعرض في المراحل والمشاهد التي يجتازها الشاعر دومًا، بتشابه معين بينها، وبتكرار دوري يمكن من تنميط الفضاء. لذلك فالفضاء ليس غنيًّا جدًّا في التنوع، تمامًا كما العالم خارج القصيدة، وفقًا لتجربة الشاعر: القصائد تصور قطوعًا نمطية من الفضاء التي، بسبب هذا التنميط، تقوي انطباع الشفافية. على سبيل المثال، يفتتح امرؤ القيس قصيدته بالوقوف على كثبان الرمل التي تكشف بقايا مخيم (مضرب) (فضاء أفقي!). يكرس الشاعر جزءًا أساسيًّا من القصيدة لوصف غرامياته، ناسبًا إياها إلى أسماء أمكنة بعينها (فضاء أفقي!)؛ إنه يصف استراق النظر إلى محبوبته من خلال (الدغلة) وعن طريق الحرّاس (فضاء أفقي!)؛ إن حصانه، الذي يوصف بدقة بالغة، هو دائمًا نشيط في الفضاء الأفقي فقط؛ حتى العاصفة التي يراقبها توضع في هذا الفضاء بحيث إن الشاعر لا يراقبها وهي فوقه بل على مستواه الخاص – من مسافة، على الأفق، في خط مستقيم. لهذا، فإن الفضاء برمته يكون أفقيًّا، مسطحًا، مستقيمًا وشفافًا. بهذه الطريقة فقط يمكن أن يكون واضحًا تمامًا ومتاحًا لأجل الوصف. لا تتميز الرحلة بالتسلق أو بالغوص، بل بالانتقال الأفقي النموذجي للقوافل. لا شيء في هذا العالم يمكنه أن يعبر عن أفقية الفضاء أفضل من قافلة متطاولة حيث تكون الشفافية كاملة. لذلك فإن هذا الفضاء وهذه الرحلة ينقلان إلى القصيدة كفضاء نصي وكرحلة نصية. يمكن رؤية النتيجة المترتبة على ذلك في حاجة الشاعر// الرحالة إلى التصور (التبدي) الدائم للفضاء. ففي الرحلة (القصيدة هي رحلة خيالية، شرحت للتو صلتها بالرحلة الحقيقية)، يتأثر المرء بعالم الظاهرات، بجمال المشاهد، يدرك العالم من حوله بدون أي وقت تقريبًا للتأمل في

تصور الأفقية المستمرة؛ في هذا الفضاء والانتقال عبره، يفرض التشبيه على الشاعر بوصفه الأقرب إلى حالة ذهنه وحالة عالمه: التأمل هو الأخت الشقيقة للمجاز، وليس للتشبيه. إن فضاء الشاعر// الرحالة مصنوع من عدد من المتواليات، نظرًا إلى أنه مخلوق عن طريق الرحلة. إن الفضاء الحقيقي للبدوي – أي الفضاء خارج القصيدة – هو أيضًا مصنوع من عدد من المتواليات نظرًا لأنه (البدوي) يقضي حياته بأكملها في رحلات هائمة. مع ذلك، لا يسافر بلا نهاية في الاتجاه نفسه، بل بشكل دائري، ما يعني أن تجربته المكانية يتم تكوينها على مبدأ الحلقية Cyclicity، تكرارية متواليات أو مقاطع تؤلف أرابسكًا مكانيًّا/ فضائيًّا بعينه.

– ينطبق المبدأ نفسه على بنية الفضاء النصي: فهو لا يقدم ككل مدمج بالكامل باستمرار in Continuo، بل يكون مقطعًا وبحد ذاته، مبنيًّا مثل الأرابسك. يُربط الفضاء بالأحداث التي تحدث فيه، التي يجري تقديمها من خلال الوصف؛ بما أن هذه الأحداث ليست متصلة بشكل متبادل وظيفيًّا بل، على العكس، معزولة في الوصف حتى إشباعه، عندئذٍ يكون الفضاء أيضًا مقطّعًا وفقًا للأحداث فيه، أو وفقًا لظاهرات بعينها في الفضاء. بعبارة أخرى، إن الاستقلال النسبي للموضوعات (الثيمات) في القصيدة يؤثر على تقطيع الفضاء، الذي تكون أجزاؤه مستقلة نسبيًّا بالطريقة نفسها. بما أن مهمة الشاعر هي تقديم موضوع الوصف بأفضل ما يمكن مستعملًا تراكمًا مكثفًا لكنه، في الوقت نفسه، تراكم استطرادي للأوصاف من خلال التشبيه، فإنه يوجه إدراكه على النحو الأمثل إلى هذا القسم من الفضاء، مستخفًّا بالفضاء الأوسع لوهلة، بحيث إن تركيزه الوصفي يقتطع ببساطة هذا القطاع الفضائي/ المكاني من الكل الأكبر. ثم، تبعًا لمنطق وصف الرحلات، يركز على قسم مختلف من الفضاء، الخ. لذلك، فإن الفضاء في القصيدة العربية القديمة (الذي ينطبق أيضًا على أجناس (أدبية) أخرى مبتدعة على شعرية وصف الرحلات والوصفية) يكون مصنوعًا من متواليات، عندما تخضع بالكامل إلى صور الوصف. بالإضافة إلى ذلك، يكون هذا التقطيع للفضاء الكامل مفضيًا تمامًا إلى الشفافية – لا يمكن أن يكون الفضاء برمته شفافًا في الوقت نفسه! – وإلى الوضوح أيضًا، وهو ما يجب على الشاعر أن

يسلط الضوء عليه بالشكل الأمثل ليجذب انتباه المتلقي. الأهم من ذلك، يصبح جليًّا مرة أخرى كم من المهم أن نضع في الذهن أن التقطيع والوضوح يتطلبان الابتعاد (التماسف). لأن الشاعر، لكي يصف بنجاح القسم المرئي من الفضاء يجب أن يبقى على مسافة معينة منه: الشاعر لا يراقبه من الداخل بل من الخارج. هذا هو السبب في أن التشبيه ينطوي على ابتعاد/ تماسف مزدوج فمن ناحية أولى، إن المتلازم الأول (المشبَّه) الخاضع للمقارنة يجب أن يباعد بطريقة ما لكي يدرك (حسيًّا)، ويجب من ثم أن يحدد وبذلك يهيّأ لأجل المقارنة. ومن الناحية الأخرى، فإن المتلازم الأخر الذي يقارن به المتلازم الأول، يجب أيضًا أن يدرك (حسيًّا) وأن يُحدد من مسافة لكي يُجمع» إلى المتلازم الأول ويُدخل في علاقة مقارنة فاعلة.

يؤكد التقطيع أهمية الفضاء بحد ذاته، مع أنه قد يبدو منطويًا على مفارقة لدى التأمل الأول للانعزال النسبي للقطوع. أي، يؤكد التقطيع أهمية الفضاء عمومًا بلفت الانتباه إليه من خلال فعل التقطيع: فعندما يكون لدينا، في نص أو حتى في العالم الحقيقي، بضعة «قطوع» فضائية/ مكانية مجاورة أحدها للآخر، وعندما تصور بأوصاف جليلة، نصبح أكثر إدراكًا للفضاء مما نكون عندما يؤخذ (الفضاء) ككل متكامل: الفضاء المقطّع يعلن عن نفسه ببساطة، بحيث يمكننا أن نسمي هذا نوعًا من الوثاقة الأسلوبية (البيانية) والسيميائية (العلاماتية) للفضاء. لمقارنة هذا بالبيان التراثي: ما يتم تمييزه بوصفه وثاقة أسلوبية/ بيانية على مستوى بعض البنى في حقل الأسلوبيات (البيان) – على سبيل المثال، الأنواع المختلفة من التوازيات، واللازمة الخ – يكون له تأثير مشابه جدًّا في سيميائيات الفضاء كما هي مفسرة هنا: التقطيع الثابت للفضاء هو وثيق الصلة أسلوبيًّا في الأسلوبيات السيميائية. فالفضاء في «جزء واحد» يقوم بوظيفته بطريقة مختلفة كليًّا: إنه من الناحية الشعرية غير وثيق الصلة أسلوبيًّا[1]. إننا، إذ نضع في أذهاننا أن التشبيه أو الوصف، هو في أساس كل شيء، يمكننا أن نرى أن تبعات مثل هذا الموقع المفضَّل لأجل التشبيه هي تبعات عميقة وعديدة: التشبيه ليس عنصرًا أسلوبيًّا سائدًا فقط في الأسلوبيات «التراثية» بل في الأسلوبيات السيميائية أيضًا.

(١) هذا التوظيف للتقطيع في الفضاء النصي للشعر العربي القديم يشبه بقوة كادرات الفيلم. أو شعرية فضاء الفيلم.

أخيرًا، يستتبع ذلك بشكل واضح أن الأجناس الوصفية الشهيرة ترقي الفضاء أكثر من أي جنس آخر. إن وصف الرحلات استثنائي في هذه الناحية، لكنه أيضًا يمثل القصيدة العربية التي، كما شرحت من قبل، ليست أدب رحلات بالمعنى الحديث للكلمة،. بل يمكن تضمينها شرطيًّا ضمن نوع من جنس وصف الرحلات الغنائي.

إن وظيفة التقطيع الفضائي ليست مستهلكة هنا. إنها تمضي نحو هدف شعري هام. أي، لقد شرحت التقطيع العام للقصيدة، الذي يكون مشروطًا من الناحية الشعرية بطغيان التشبيه بوصفه «نغمة منفردة». لقد رأينا أن هذا المبدأ يتحقق في الاكتمال الثيمي للأبيات، في الاستقلال النسبي للثيمات في مخزون القصيدة.. الخ. إضافة إلى أن كل هذه هي عناصر بنية أرابسكية – إن مبدأ التقطيع الفضائي، الذي هو وظيفي جدًّا، يمكن الآن إضافته إلى هذا: إنه يشارك بشكل فاعل في البنية الأرابسكية الكلية: بذلك تزداد درجة الاتساق الشعري للقصيدة مثبتة مرة أخرى عدم كفاية المقاربة التي تتعامل مع تقطيع القصيدة بوصفه عيبًا. علاوة على ذلك، من خلال هذا الاتساق، توضع القصيدة على طريق الكمال الشعري. دعونا نرى كيف تُباعد قطوع امرئ القيس.

إن الفضاء في السطور (١–٤) هو كثبان الرمل الواقعة على أمكنة معينة حيث كان مضرب خيام محبوبته.

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوى بين الدَّخولِ فحوملِ
فتوضحَ فالمقْراةِ لم يعفُ رسمُها
لِمَا نسجَتْها من جنوبٍ وشمأل
ترى بعَرَ الأرآمِ في عَرَصَاتِها
وقيعانِها كأنه حبُّ فُلفُلِ
كأني غداةَ البينِ يومَ تحمَّلوا
لدى سَمُرَاتِ الحيِّ ناقفُ حَنْظَلِ[1]

(١) معلقة امرئ القيس، الأبيات (١ – ٤). الأبيات نفسها تم تقديمها قبلئذ في ترجمة شعرية. مع ذلك، فإنها تقدم في ترجمة فيلولوجية هنا الأصل مرتبط ارتباطًا قويًا بالتضاريس أو بالفضاء الذي يكون تقطيعه الكثيف مفقودًا إلى حد كبير في الترجمة الشعرية.

ثم يرتحل الشاعر فجأة إلى «مكان» آخر، إلى ذكرياته عن نساء أخريات، إذ يقول

كَـــدَأْبِـــكَ مـن أمِّ الحـويـرثِ قبلَـها
وجـارتِـهـا أمِّ الـرَّبـابِ بمَـأسَـل

☆☆☆☆

ألا رُبَّ يـومٍ لـك منـهـنَّ صـالـحٍ
ولاسـيّـمـا يـومٌ بـدارةِ جُـلـجُـل

يحتوي النص على علامات الفضاء السيميائية: يكون الشاعر في هودج (خدر) مع عنيزة في ما القافلة تسير عبر المشهد (الأبيات ١٣-١٦)؛ يتسلل عبر الفضاء عن طريق الحراس (الأبيات ٢٤-٢٧)؛ إن حصان الشاعر، على سبيل المثال، يكشف عن صفاته في فضاء آخر: فهو يهاجم، يطارد الطريدة (الأبيات ٦١-٦٦).. الخ.

تهب (....) عاصفة لا تُنسى في الفضاء المحدد بأسماء أمكنة (الأبيات ٧٠-٨١).

باختصار، تضم القصيدة فضاء شاسعًا من خلال علامات سيميائية ووسائل بيانية، ما يجعلها بالفعل منذورة إلى الفضاء الذي تحدث فيه كل الأحداث. إن معلقة امرئ القيس، منظورًا إليها في ضوء ذلك - من أجل ذلك ثمة حجج شعرية وبنيوية صحيحة - ترقي الفضاء بوصفه بطلها، في حين أن كل شيء آخر فيها يمتلك دورًا ثانويًّا فقط في الأحداث. وفوق هذا لا يوجد سوى الشاعر، الذي يجعل الفضاء برمته واضحًا.

برغم ذلك، من الواضح دومًا أن الفضاء في القصيدة يكون مقطّعًا أيضًا. فالشاعر ينتقل بسرعة من قطاع إلى آخر، ليس لأنه لا يستطيع التركيز، بل لأن شعريته تتطلب منه أن يفعل ذلك. فالقطوع لا تظهر بشكل خطي، أو في اتجاه واحد، بل تكون متوضعة بشكل دائري - منسجمة مع إدراك الشاعر للعالم من حوله[1] إن الفضاء كما

---

(١) من الممكن الاعتراض هنا بأن الشعرالعربي القديم - الشعر الجاهلي على وجه الخصوص. هو إشكالي من حيث الموثوقية. ثمة كم هائل من الأدب حول هذه القضية وفي كل الاحتمالات، من الصعب أن نصدق أن هذا الشعر كان موجودًا بالضبط كما نعرفه اليوم. إن أول من أشار إلى مشكلة موثوقية الشعر الجاهلي كان ابن سلّام الجمحي (٨٤٦) في كتابه الذي بعنوان طبقات فحول الشعراء. وأثار اهتمامًا كبيرًا بهذا الخصوص العمل الذي كتبه طه حسين في عام ١٩٢٠ بعنوان في الشعر الجاهلي. وقد درس آلفاردت Ahlwardt أيضًا هذه القضية (في كتابه Bemerkungen uber die Aechheit der alten arabisehen Gediechete Greifswldld (١٨٧٢) بالإضافة

نجده في النص هو في الواقع ليس سوى إطار لأجل الأدوار الثانوية للثيمات. فالبيئة الصحراوية (إنها بيئة صحراوية في قصيدة امرئ القيس، لكنها يمكن أن تكون بيئة مختلفة في قصيدة أخرى) هي إطار لأجل قصيدة غنائية عن الحب متباينة بقوة معها - مثل قرقرة غنائية غير متوقعة وسط التناثر العام. إن الفضاء حيث الشاعر بتصيد الطريدة ليس محددًا من الناحية الطوبوغرافية (التضاريسية)، لكنه «محدود» بفكرة كم يمكن أن يكون فضاء صيد الطرائد شاسعًا؛ الأفق برمته هو المسرح لأجل العاصفة، الخ. كل ثيمة يتم تكييفها وفقًا لفضائها/ بيئتها، بحيث يشجعان أحدهما الآخر من خلال تطوير الثيمات في الإطار الفضائي (المكاني) ومن خلال التأطير الفضائي للثيمة. فالأحداث أو الثيمات، كما رأينا، ليست مترابطة، كما تحدث أو تُدرك في فضاء يتميز أيضًا بالتقطيع. حتى الزمن في النص، سواء كمقولة نحوية أم فيزيائية، ليس هكذا بحيث يكون قادرًا على العمل باتجاه التغلب على التقطيع العام. على العكس، يكون الزمن مقطَّعًا أيضًا.

تدرج الزمن النصي

في الشعر العربي القديم، الذي تمثله المعلقة النموذجية لامرئ القيس، يوصف العالم من موقع المضارع السردي. إن الماضي، كما رأينا، يكون متدرجًا بشكل غني. لا يوجد مستقبل نحوي؛ ينبغي أن أذكر القارئ بأن هذا ينطوي على تدرج مضطرد للزمن الحقيقي، ونادرًا ما ينطوي على تدرج للزمن النحوي. الأسباب وراء مثل هذا الاستعمال للزمن يمكن إيجادها في شعرية الشعر القديم الذي يقتضي ضمنًا علاقة الشاعر بالفضاء أيضًا. تستهل القصيدة بصيغة الأمر النحوي كمزاج حاضرا[1]:

إلى كثيرين آخرين. لذلك، يمكن للقارئ أن يثير اعتراضًا مفاده أن هذه الاستنتاجات ينبغي عدم التوصل إليها، مع الأخذ في الاعتبار الاحتمال الكبير أن تكون قد حدثت بعض التدخلات في معلقة امرئ القيس من قبل رواة القصائد أو من قبل أولئك الذين دونوها في العهد الإسلامي. مع ذلك، فإن هذه المشكلة بالنسبة للفيلولوجيين: فالبحث الفيلولوجي في موثوقية هذا الشعر والتحليلات الفيلولوجية لنصه تواجه صعوبات كبيرة بالفعل، لكن ذلك لا صلة له بنمط تحليلي: التحليل الأسلوبي (البياني) والجمالي للقصيدة، أو بشكل عام التحليل بلغة النظرية الأدبية، ينطلق من حقيقة أن لدينا هذه القصيدة، على سبيل المثال، بوصفها النتاج الفني النهائي، كعمل مثبت في القرن الثامن، وكانت جزءًا من التراث على مدى قرون كثيرة في شكل لم يتغير، وتعرضت لهذا النمط من التحليل بوصفها صفقة منجزة أيضًا.

(١) للمضارع أربعة صيغ في اللغة العربية هي: الدلالية، العطفية، الناهية والأمرية.

(قِفا نَبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوى بين الدخولِ فحوملِ)

مع ذلك، يكون الشاعر في ما بعد بشكل دائم في الماضي، إذ يبقي حدوده ممتدة، محطِّمًا البنية الأحادية والكتلة للمضارع التام ورتابته. يتذكر أولًا وقتًا مع امرأة واحدة (الأبيات ١-٦). ثم يتذكر ماضيًا أبعد:

(كدابك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل)
(الأبيات ٦-٩)

فقط ليعيد أسر ماضيه برمته مع النساء:

(ألا رُبَّ يوم لك منهن صالحٍ
ولاسيما يومٍ بدارة جلجل)
(البيت ١٠)

إن شجاعة الشاعر العظيمة يتم إظهارها أيضًا في الماضي:

(ألا رُبَّ خصمٍ فيك ألوي رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل)
(البيت ٤٣ وما بعد)

الوصف البارز لعاصفة في نهاية القصيدة (الأبيات ٧٠-٨١) يتم إتمامه إلى حد كبير في تجربة الشاعر بواسطة تنغيم سردي.

(أصاح ترى برقًا أريك وميضه كلمع اليدين في حبّي مكلل (البيت ٧١) في الحقيقة، إن الجملة التي تستهل وصف العاصفة تحتوي على شكل نادر جدًّا من المستقبل يبدو، في هذه الأسلبة للزمن، مفاجئًا لأنه بلاغي فقط: إنه أكثر ارتباطًا بالماضي، بتجربة الشاعر، لأن الشاعر قد رأى للتو هذه العاصفة، لقد حدثت للتو[1].

(١) من المثير للاهتمام أن الفعل قيد البحث يدل على المضارع والمستقبل في المورفولوجيا العربية (المضارع).

حتى الحصان، الذي يكرس له الشاعر بضعة أبيات مزدوجة (٥٢-٦٩) يوصف بالمضارع التام والمضارع السردي بالتناوب. على سبيل المثال:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدبِرٍ معًا
كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ مِنْ علِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ
كما زلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتنَزَّلِ
على الذَّبْلِ جياشٌ كأن اهتزامَهُ
إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
مِسَحٍّ إذا ما السَّابحاتُ على الونَى
أثرنَ الغبارَ بالكَديدِ المُركَّلِ
يَزِلُّ الغلامُ الخِفُّ عن صَهواتِهِ
ويُلْوي بأثوابِ العنيفِ المُثَقَّلِ
(٥٤-٥٨)

مع ذلك، من الواضح أن مزايا الحصان كانت مبرهنة في الماضي وأن استعمال هذا النمط من المضارع فقط يؤكد وظيفته الاكتمالية. إن الصلة الأسلوبية للمضارع السردي تُجعل بذلك في حدها الأمثل. سيظهر التحليل أن الزمن النصّي هو في الماضي. مع ذلك، ينبغي القول إن هذا الماضي ليس وحدة زمن أحادية الكتلة، ولا زمنًا ماضيًا في استمرارية: إذ يُعبر عنه في النص بطريقة خاصة ليست واضحة في البداية، مع أنها مفيدة جدًا في هذه الشعرية[١]. أعني، لقد رأينا للتو كيف يتم بناء تدرج معين للتام لا يحيل إلى مقولات نحوية. لذلك قد يكون من الأفضل أن نستعمل عبارة الزمن الماضي Past time بدلًا من المصطلح النحوي التام Perfect: فهذه العبارة تدل على زمن نصّي مظلل في الفضاء النصي، في حين يدل المصطلح الآخر، بالمعنى الضيق، على الزمن كمقولة نحوية. هذا الزمن الماضي يتم إدخاله في البيت الأول

(١) سيكون من المثير للاهتمام أن نحلل الزمن النحوي في هذه القصيدة النموذجية وفق خطوط البحث التي قام بها رومان ياكوبسون في كتابه: شعر النحو ونحو الشعر، كتابات مختارة (تحرير ستيفن رودي)، لاهاي، باريس، موتون، ١٩٨٠.

قبلئذٍ ومن ثم، بدون وسيلة نحوية، يحول، بشكل وضعي، إلى ماضٍ أبعد، تقريبًا إلى حدود ذاكرة الشاعر الجديرة باهتمام القارئ. إن استعمال المضارع (السردي)، كما أشرت للتو، يسير أيضًا في هذا الاتجاه غير القابل للتغيير. ما هي التأثيرات الشعرية لمثل هذه البنية في الزمن النصي؟

التأثير الرئيسي هو في حقيقة أن الزمن الماضي، على نحو أقوى وبطريقة مختلفة عن أي زمن آخر، يمتلك شفافية تمثل - مع التشبيه - إحدى مسلّمات هذه الشعرية. إن المضارع يقتضي ضمنًا انغمارًا immersion يكون غير متلائم مع الشفافية. فالماضي ينظر إليه على نحو أكثر شمولاً، بما أنه منتهٍ ومحدد وبحد ذاته، واضح وشفاف. المضارع هو سيرورة لا تؤدي إلى شفافية وصفية مثلما يؤدي الماضي. مع ذلك، إن المستقبل هو غير واضح وغير شفاف للغاية بحيث ينبغي ألا يذكر هنا على الإطلاق، ولا نعثر عليه في القصيدة. مع وضع المذاهب الأساسية لهذا العمل في الذهن، الذي يجادل بأن الوضوح والشفافية هما الأنسب لأجل صور الوصف، مع كون التشبيه هو الأكثر طغيانًا، يصبح واضحًا إذًا أن الزمن الماضي للقصيدة يتعاون مع هذه العقائد بطريقة بارعة شعريًّا: إن هذا الزمن هو الذي يمكن الوضوح والشفافية الأمثلين. مع ذلك، ثمة شيء ما آخر هام جدًّا يتعلق بالزمن الماضي، الذي سأشير إليه فقط بشكل عابر هنا، والذي هو جزء من نوع مختلف نوعًا من البحث. أي، إن الماضي يكون في العادة «ملونًا» بنوع خاص من الغنائية. إذ يميل الماضي بقوة إلى أن يقدم نفسه لنا في «غنائية كئيبة» تطمح إلى أن تحول ذاتها بشكل كامل إلى قصيدة رعوية[1]. بذلك تنطق قصيدة امرئ القيس بنغمات الكآبة الغنائية، لكنها أيضًا تعبير عن فخر الشاعر (مثل أبطال قصائد أخرى)، مثلما أن أنقى نتاج للفخر هو الإدراك الحسي الموصوف للماضي.

بالإضافة إلى الشفافية البالغة الأهمية، توفر هيمنة الزمن الماضي في القصيدة مسافة ثمينة تم تعريفها قبلئذٍ بأنها وظيفية جدًّا في الفضاء النصّي للقصيدة أيضًا.

---

(١) يلاحظ هذا ليس فقط في الأفراد بل في جماعات كبيرة جدًّا: تقام علاقة عاطفية بالماضي في كثير من الأحيان ليس فقط من قبل الأفراد بل أيضًا من قبل شعوب بأكملها، أو حتى ثقافات وحضارات بأكملها.

لا حاجة لأن نشرح بالتفصيل أن المسافة متأصلة في الماضي وأنه، نظرًا إلى مظهر الاكتمال والمسافة، يكون شفافًا وواضحًا بالطريقة المثلى. من خلال ذلك. يحقق الماضي القرائن الهامة لأجل الاستسلام إلى الوصفية الغنائية. يكون المستقبل مباعدًا أيضًا، لكنه غير واضح ومن هنا تكون أوصافه مختلفة بشكل أساسي عن أوصاف الماضي. لا يمكن تقديم المستقبل بشكل واقعي مثلما يمكن تقديم الزمن والفضاء في القصيدة (المعلقة). يقوم التشبيه في القصيدة على الواقعية، نظرًا لأن كلًا من طرفيه (المشبَّه والمشبه به) يؤخذان من عالم الواقعي والواضح. التشبيه في زمن المستقبل لا يمكن أن تكون له نفس الخاصية، نظرًا إلى أن أحد طرفيه هو خارج نطاق التجربة الإنسانية: بالنسبة إلى تجربتنا، إنه متعالٍ وهو، بحد ذاته، مائع، غير ثابت في الواقعية التي يقتضيها وينطوي عليها التشبيه القائم على الماضي الشفاف والواضح. لذلك، فإن علاقة النقد السلبية تجاه قصيدة (معلقة) امرئ القيس، والقصائد الأخرى التي تمثلها، لا أساس لها من منظور شعري. إن المؤلفين الذين سبق ذكرهم في هذا السياق - بالإضافة إلى آخرين يشاطرونهم حكم القيمة - لم يفهموا أصول الواقعية في القصيدة التي قلَّلوا من قيمتها من هذا المنظور. فقد فشلوا في فهم خصيصة هذا النمط من الواقعية وشعريته المتماسكة[1].

إن تدرج الزمن الماضي هو وظيفي أيضًا. أولًا وقبل كل شيء، يتوزع الزمن الماضي إلى قطوع مختلفة مشاركًا بذلك في التقطيع العام الموجود في كل المستويات في القصيدة باستثناء مستوى الشكل، بما أن للقصيدة وزنًا واحدًا وقافية واحدة - تكون القصيدة مقطعة ثيميًّا بشكل كامل - حتى الإشباع الثيمي لبيتها. تكون مقطعة أيضًا في مجال سيمياء الفضاء، بحيث أن هذا الاتساق في تقطيع المستويات المختلفة للمضمون ينطبق على الزمن النصي أيضًا. إن البنية الأرابسكية هي دائمًا عنصر لاعب. يتحقق تقطيع الزمن بطريقة خاصة وضرورية في الوقت نفسه.

(١) إن مبدأ التناقض في هذه الحالة هو قضية منفصلة. إن مناقشة هذه القضية المعقدة يتطلب معالجة منفصلة وستكون استطرادية في هذه الورقة، سوف لن يشار إليها على الأقل. كان العرب يرعون واقعية خاصة في الشعر العربي القديم، وهم الذين كانوا يمتلكون «ذهنية تخيلية» بشكل استثنائي، في حين أن الذهنية الغربية، ذات الخاصية المختلفة، فهي ترعى الشعر التخيلي أكثر منهم.

ينعكس تفرد تقطيع الزمن في حقيقة أن أزمنة الفعل النحوية كالمستقبل - المضارع - التام، بكل تنويعاتها لا تستعمل: بدلًا من ذلك، تستعمل القصيدة الزمن الماضي في تدرج يتجاوز فئاته النحوية. إن كل قطوع هذا الزمن الماضي هي في حالة تجاور (وهو ما يميز ترابط الاندماج البنيوي للعناصر)، أو في حالة وصل مفكك جدًّا يعرف أحيانًا بأنه مجرد ترابط associativeness. إذا نظرنا إلى الجزء الغنائي العشقي من القصيدة، على سبيل المثال، سنجد هذا النمط من الوصل بين متواليات الزمن: كلها في الماضي مع كون كل واحدة على حدة في ماضٍ أكثر بعدًا من الماضي السابق له، وتكون موصولة من خلال مبدأ ترابط أرابسكي مفكك جدًّا؛ تبعًا لتجاورها، يمكنها أن تنتهي حتى قبل النقطة التي قرر الشاعر أن ينهيها فيها. تكون المتواليات ثابتة في كفايتها الذاتية لكنها، من خلال البنية الأرابسكية، تحول تقطيعها، قطوعها، إلى معنى الكل: على قاعدة هذه القطوع نحصل على صورة// معلومات شاملة حول الحياة العشقية للشاعر عمومًا، وحول غنائية روحه. علاوة على ذلك، تبدو هذه الصورة حتى أكثر تصويرية لأنها تكون مشكلة بواسطة الزمن الماضي وتقطيعه. لو استعمل الشاعر الزمن الحاضر وحده، لما كان قادرًا على رسم صورة لحياته العشقية بنفس الجودة كما الصورة الغنية بالألوان عن طريق أشكال الزمن الماضي.

من الناحية الأخرى، إن هذا التقطيع للزمن ضروري لأنه، من بين أشياء أخرى، يطيل تأثير البنية الأرابسكية، مقويًّا بذلك تماسك الشعرية. علاوة على ذلك، يمكن أن نلاحظ نفس التأثير هنا كتلك التأثيرات المعرَّفة بالنسبة إلى الأسلبة السيميائية للزمن. أي إن الشعرية قيد البحث تتجنب بشكل متعمد أحادية منظور الزمن، متجنبة بذلك أيضًا تأثير الرتابة الزمنية. إن تقطيع الزمن الماضي يسلط الضوء على الزمن في حد ذاته كما هو، وانقضاء الزمن والإدراك - غير المشكوك فيه لدى الشعوب الشرقية - أن الزمن// الحياة ينسج/ تُنْسَج من عدد من المتواليات sequences التي تصبح متبادلة الاتصال. ففي الماضي تحديدًا يمكن رؤية الزمن على النحو الأفضل في تقطعه. إن الطبيعة العرَضية episodic للزمن هي أساسية لهذا الإدراك وللشعرية التراثية. لذلك، فإن تقطيع الزمن الماضي يتبدى كـ «تقنية أسلوبية» مفاجئة في الزمن

النصي. فلو تم تقديم الزمن في هذا النص خطيًّا، أي بوصفه أحادي المكون وغير مقطّع، لكان رتيبًا أيضًا: التقطيع المفاجئ وثيق الصلة أسلوبيًّا، وحتى أكثر من ذلك كما يبدو حيث أقل ما يتوقع منه أن يكون. الأهم من ذلك، يساهم التقطيع في ديناميك (حراكية) الوصف. أي بما أن القصيدة يطغى عليها الوصف، الوصف بدوره يطغى عليه التشبيه، فإن القصيدة تخاطر، بالتناسب مع طولها، خطر، بأن تصبح رتيبة، وهو بالضبط ما تريد أن تتجنبه. بما أن الوصف يكون مقطعًا بشكل أساسي بطريقة أرابسكية، فإن ذلك سيجعل القصيدة في شكلها الطويل نسبيًّا، أو حتى في استهلالها الغنائي العشقي الطويل، تتحول إلى تراكم رتيب لصور الوصف. لكي تمنع ذلك، تلجأ القصيدة إلى «شلالات زمن» نوعية (متواليات، عَرَضيات الخ) تجعل الوصف أكثر دينامية بشكل كبير: بذلك يبقى الوصف هو التقنية الأسلوبية الطاغية بسبب عدد من المهام الشعرية الهامة، لكنه أيضًا يبقى متجددًا من خلال التفرع (التغصن) الواسع (التقطيع)، بما في ذلك التفرع (التغصن) الأرابسكي للزمن.

إن تقطيع الزمن في الماضي يؤكد بعده الواقعي، الذي درجت العادة أن يسمى النزعة المادية materialism للشعر القديم. إن تكرار «شذرات» الزمن الماضي وتموقع المناظر (المقطعة) والأوضاع فيه يؤكد على أهمية هذه القطوع في علاقاتها المتبادلة، بحيث إن الواقع يتم نقله إلى نص أدبي بشكل ناجح للغاية وبظلال لونية كثيرة للغاية بحيث إن القارئ غير الكفؤ يتولد لديه الانطباع بأنه تقرير وقائعي أو انطباع بالمادية الزائدة للقصيدة.

تستخدم الطريقة نفسها والوسيلة نفسها لتقوية انطباع الوضوح. فالأوضاع في القصيدة، والمشاهد، الخ تصبح أكثر وضوحًا وشفافية بكثير عندما تكون «مفصولة» بلغة الزمن والفضاء. إن وظيفة المسافة متأصلة في هذا الظرف. رغم أنه من الخطير دومًا أن نقارن أعمالًا من أنواع مختلفة من الفن، فيمكنني، بشكل شرطي فقط ومن منظور شعري، أن أستذكر الأرابسك الزخرفي. أي، عندما يواجه المتلقي الأرابسك، يمكنه أن يدرك قطوعه حسيًّا عند مستويات مختلفة جدًّا من البنية؛ إذ يمكنه أن يدرك البنى الدقيقة ويمكنه أن يدمجها بشكل إدراكي في كليات أكبر.. الخ، حتى

يأتي طور يمكنه فيه أن يفهم الأرابسك برمته من مسافة متلقية. هذا ليس بأقل من مأثرة من مآثر إدراكه الحسي. من الناحية الأخرى، يمكنه أن يدرك أولًا الأرابسك بكامله، ومن ثم ينقص المسافة ليدرس بنيته والمبدأ الأساسي، ومن ثم يعود إلى المسافة البدئية. بأي حال، فإن شرط المسافة والوضوح والشفافية هام جدًّا لتلقي عمل له مثل هذه البنية. إن تلقي المعلقة ينطوي على سيرورة مشابهة.

التركيز على تسطح الجسدي

بالنظر إلى كل ما قلته حول المعلقة ينبغي أيضًا أن أشرح السبب في أنه لا يوجد فيها وصف لشخصية، أو «حالات من الروحانية الخالصة». حيث يتوقع ذلك بالضرورة، فإن هذه الأوصاف ليست موجودة. على سبيل المثال، في استهلال القصيدة الغنائية العشقية (قصيدة الحب) لا يصف الشاعر المشاعر الإيروتيكية المتقدة، ولا يقدم الحب بحد ذاته ويكاد لا يتطرق إلى العالم العاطفي «لمحبوبته». (وهذا هو السبب في أن عليَّ أن أضعها الآن بين فاصلتين مقلوبتين)، ولا حتى إلى مشاعرها الخاصة. هذا هو الجزء من المعلقة الذي يعتبره نقاد الشعر العربي القديم الدليل الدافع على طبيعته المادية، لأن الشاعر، وفقًا لهم، قد أضفى صفة مادية على الجمال عمومًا، وحتى على الحب، مختزلًا إياه إلى البعد السطحي للجسدي. على سبيل المثال، يقول عز الدين إسماعيل:

// يكفينا هنا أن نلاحظ أن الشاعر لم يقف عند أي صفة حسن معنوية، بل كانت كل الصفات التي لفتته في محبوبته هي الصفات الحسية المحض. وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعها إلى أطرافها، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو، ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للجسم كله. ومن هنا كان الشاعر حسيًّا في تصوره للجمال وتصويره له على السواء.(١)

تقدم مقدمة غنائية عشقية أخرى لمعلقة امرئ القيس وصفًا لمحبوبة الشاعر مسبوقًا بمثل هذا الوصف الصريح:

---

(1) Qp. Cit. P, 32

مُـهـفـهـفَـةٌ بـيـضـاءُ غـيـرُ مُـفـاضَـةٍ
تَـرائـبُـهـا مـصـقـولـةٌ كـالـسَّـجَـنْـجَـلِ
كـبِـكْـرِ الــمُـقـانـاةِ الـبـيَـاضَ بـصُـفْـرةٍ
غــذَاهــا نـمـيـرُ المــاءِ غـيـرَ مُـحـلَّـلِ
تَـصـدُّ وتُـبـدي عـن أسـيـلٍ وتـتَّـقِـي
بـنـاظـرةٍ مـن وحـشِ وَجْـرَةَ مُـطْـفِـلِ
وَجِـيـدٍ كـجِـيـدِ الـرِّيـمِ لـيـس بـفـاحـشٍ
إذا هـيَ نـصَّـتْـهُ ولا بمُـعَـطَّـلِ
وفـرعٍ يـزيـنُ المـتـنَ أسـودَ فـاحـمٍ
أثـيـثٍ كـقِـنْـو الـنـخْـلـةِ الـمُـتَـعَـثْـكِـلِ
غـدائـرُهُ مُـسْـتَـشـزِراتٌ إلـى الـعُـلا
تـضـلُّ الـعِـقـاصُ فـي مُـثَـنَّـى ومُـرْسَـلِ
وكَـشْـحٍ لـطـيـفٍ كـالجـديـلِ مُـخـصَّـرٍ
وسـاقٍ كـأنـبـوب الـسَّـقـيِّ الـمُـذلَّـلِ[١]

في أبيات قليلة فقط يقترح امرؤ القيس وصفًا للحب، فقط في بيت أو اثنين، ناقصًا وغير مفصل وبحيث تظل الواقعية تطغى على عالم القصيدة. على سبيل المثال البيتان التاليان (...):

أغَــرّكِ مـنـي أنَّ حـبَّـكِ قـاتـلـي
وأنــك مـهـمـا تـأمُـري الـقـلـبَ يـفْـعَـلِ

(....)

ومـا ذرفـتْ عـيـنـاكِ إلا لـتـضْـرِبـي
بـسـهـمَـيْـكِ فـي أعـشـار قـلـبٍ مُـقَـتَّـلِ[٢]

يدلان على كرب الحب لدى الشاعر، لكن هذا الجانب مسطح ومطوَّر بشكل غير كافٍ في مقابل طول القصيدة ومقتصر على عنصر بنيوي صغير نسبيًّا. مقارنًا بالمقطع الأول، حيث يصف الشاعر محبوبته بالتفصيل، فإن المقطع الثاني قصير أكثر

(١) معلقة امرئ القيس، الأبيات (٣١-٣٧)
(٢) مرجع سابق الأبيات (٢١-٢٢)

مما ينبغي وغير مطورّ ؛ إنه يمتلك صور كلام قليلة، لكنه لا يقدم أية تراكمات موسعة معتادة، استطرادات وصفية، إضافات متتالية،... الخ. بمقارنة هذين المقطعين، يمكن للقارئ أن يطرح هذا السؤال: لماذا يجد الشاعر الوصف الجسدي للمرأة (يصف بضع نساء بأنهن نساؤه!) أهم بكثير من مشاعره أو مشاعرها؟ لأن القارئ يُقاد إلى استنتاج أن الشاعر يجد الجانب الأول أهم من الثاني. الأكثر من ذلك، أن القصيدة لا تقدم تقريبًا أي وصف لشخصية. هذان المقطعان من القصيدة، مع الملاحظات التي صغتها كأسئلة هي الأمكنة التي استعملها عدد من الدارسين ليتوصلوا إلى استنتاجات حول عدم قدرة الشاعر على تجاوز الأوصاف «المادية»، بالإضافة إلى استنتاجات حول قصوره المزعوم عن «الشعر الخيالي». حتى أنه يوحي في أحيان قليلة أن العرب هم عاجزون بشكل مزعوم (بما أن هذه القصيدة هي نموذجية) عن الإنجازات الخيالية عمومًا[1]. بالطبع، إن هذه الاستنتاجات متسرعة وبلا أساس من الناحية المنهجية (الميثودولوجية)، لأن هؤلاء العرب أنفسهم سيطورون غنائيات الحب في ما بعد، ناهيك عن الخيالية العميقة للشعر الصوفي، الخ – هذه ليست سوى جهود عبثية للتقليل، من موقع الشعرية المتباعدة ومن قيمة الشعرية المختلفة للشعر الجاهلي الذي يتميز على العكس بالتماسك الأمثل. يشهد المقطعان على ذلك، دائمًا انسجامًا مع مسلمات الشعرية التي ناقشتها قبل الآن. أي، إن الوصف الأطول الذي يقدمه امرؤ القيس لامرأة هو وصف منمق، مفصّل، وحتى شديد التدقيق في التفاصيل. ربما لا يوجد أي مكان في القصيدة يكون فيه التشبيه المتراكم بشكل هائل فعالًا كما في هذا المكان. مع ذلك، ينطوي الوصف على دقة وقائعية وشعر واقعي يتبديان – تلخيصًا لبيت امرئ القيس – كمرآة متألقة ومصقولة: الأبيات تعكس المظهر الجسدي للمرأة بجلال كامل. لماذا كذلك؟ ولماذا تكون قضية ما تدعى مادية الشعر القديم بارزة إلى هذا الحد والأكثر وضوحًا بالضبط في وصف المرأة والحب؟ الجواب على ذلك يمكن إيجاده في مناقشة لاحقة للشعرية.

---

(١) Cf. أبو القاسم الشابي op. cit. p.١٢٢

– بما أن صور الوصف، والتشبيه على وجه الخصوص، هي طاغية في هذا الشعر، فقد رأينا للتو تبعاته الشعرية تنعكس في التقطيع والتراكم والاستطراد والمسافة والوضوح والحضور. وفقًا لذلك، توصف المرأة بأنها غير ممكنة إلا في هذه الشعرية. ففي وصفها تكون «مؤلفة» من متوالية من قطع الجمال، وهذا التقطيع في الاستطراد التراكمي هو الذي يسلط الضوء على جمالها: بسبب تعدد خصالها الجسدية، حيث يستعمل التشبيه الفعّال بشكل أمثل مع كل امرأة على حدة، فإن المرأة هي أكثر من جميلة – إنها مبهرة، مغوية، شبه سحرية. كان ذلك من شأنه أن يحدث تأثيرًا مختلفًا تمامًا لو وصف الشاعر المرأة بطريقة مختلفة، على سبيل المثال: محبوبتي أكثر حسنًا من أية امرأة أخرى، كانت لها روح جميلة ومشاعر مشبوبة... الخ. لذلك، فإن الوصف المجرد ووصف الكل، بدون تفاصيل، سيكون لهما تأثيران مختلفان. بسبب حقيقة أن صور الوصف تمتلك مقدرة خاصة على التقطيع – وخصوصًا التشبيه الذي يمكنه أن «يتطور» فقط بطريقة تراكمية واستطرادية أرابسكية – فإن هذا الوصف يحقق تضافرًا مثاليًّا لكل المسلّمات الشعرية الأساسية. إن التشبيه «قد وجد موضوعه الأنسب؛ إنه يعمل بشكل بارع في دائرة التقطيع؛ الموضوع من ناحيته يكون ممتنًّا جدًا لأنه، بسبب عدم إمكانية فصل التشبيه والتقطيع المتصل به بالضرورة، يجري تقديمه بجلال تام، يليق بامرأة الشاعر والأمير العربي (ج) الأكثر تميزًا. لذلك، تقدم المرأة بشكل واقعي، بوفرة من التفاصيل التي تظل تحسّن الهدف الرئيسي للشاعر – تقديمها بوصفها شيئًا غير عادي يُعزز جو الواقعية، «من الخلفية» بعدد من الأدوات التي لا يمكن أن يوفرها سوى التشبيه: النهدان/ الصدر مثل المرآة (يلمعان وصقيلان) يحيلان إلى البشرة البيضاء في الشطر السابق[1]؛ إنها مثل بيضة النعامة (بيضة خدرٍ) (مرة أخرى بفضل البشرة الشقراء)، إنها تتغذى بالماء الصافي (الزلال) وغير المحلل (الثروة الأثمن في بيئة الصحراء): حيوان بري، مع صغيره، (وحش وجرة مطفل) عنق مثل عنق غزال أبيض (وجيد كجيد الرئم) (بشرة شقراء مرة أخرى) شعر أسود، شديد السواد (أسود فاحم) (في تباين مع البشرة الشقراء)

(١) تحظى البشرة الشقراء بتقدير عالٍ، تبعًا لمبدأ التناقض، في عالم تكون قادرة فيه؛ نظرًا إلى أن معظم نسائه ذوات بشرة داكنة، فإنهن لسن كالمرايا، معرضات للشمس من خلال العمل...الخ.

ثخين (كقنو النخلة)؛ وساق كساق شجرة النخيل (كأنبوب السقي المذلّل)؟. رقيق ونحيف، الخ[1]. يدخل الشاعر إلى عالم القصيدة عددًا من الأدوات التي تؤدي بضع وظائف، أولها، وظيفة المقارنة، لكن لتعزيز انطباع الواقعية، بما أنها، كمظهر من الواقع، يتم استدعاؤها لتقوية مظهر الواقعية في المكون الثاني للتشبيه. من الناحية الأخرى، ينبغي أن يوضع في الذهن أن الشاعر يدخل فقط أفضل قطوع عالمه الواقعي كمكونات تشبيه – أو كأدوات هنا، مقويًّا بذلك انطباع الواقعية الذي يكون في وسط موضوع تشبيهه – بوصفه أفضل «ممثل» لهذا الواقع.

– يكون موضوع الوصف على مسافة، مثل مشهد جميل، ضروريًّا من أجل الوصف الوظيفي في هذه الشعرية. في الوقت نفسه، تكون المرأة الموصوفة من قبل الشاعر حاضرة بوضوح لكي توصف بهذه الطريقة. إنها واضحة. علاوة على ذلك، تكون المرأة واضحة للغاية بحيث تسلم نفسها لوصف آخر، مع عدد من التفاصيل، هذه هي كلها عوامل (فاعلة) في النقل الناجح لعالم الواقع إلى عالم القصيدة الذي يبدو، بحد ذاته، واقعيًّا أيضًا. يتطلب الوصف الوضوح، والوضوح يسلّم نفسه إلى الوصف. إن أدوات التشبيه يجب أيضًا أن تكون واضحة لكي يتم إدخالها في التشبيه بأفضل صفاتها. هذا هو السبب في أنه لا يوجد أي وصف للشخصية أو للحب بوصفه شعورًا؛ هذا، في الوقت نفسه، ينسجم تمامًا مع الشعرية قيد البحث.

– استطاع امرؤ القيس أن يطيل وصفه للمرأة في حالتها السكونية – فوضوحها والتشبيه يمكناه من فعل ذلك. لكن حالما يشعر بالحاجة إلى التغني بشخصيتها أيضًا، يدرك كم هي غير كافية لأجل هذه الغاية تلك الوصفية التي طورها في وصف المظهر الجسدي للمرأة، أو وصف العاصفة أو وصف حصانه الفخم. يمكنه أن ينشد حول الشخصية أو الحب من الإيماءات فقط، نظرًا إلى أن هذين الاثنين ليسا واضحين، وليسا شفافين ولا يمكن رؤيتهما من مسافة بنجاح. في الأبيات المقتبسة التي تعلن أن

---

(١) المألوف من الشعر العربي القديم أن الساق النحيلة تسبب نوعًا خاصًا من الإثارة لدى الشاعر المتسائل، بأقصى فضول إيروتيكي، كيف يمكن لمثل هذه السيقان أن تكون قادرة على حمل الفخذين، والردفان دومًا مثل كثبان الرمل.

الشاعر مقتول بحبها (حبك قاتلي)، وأن قلبه سيفعل أي شيء تأمره به(مهما تأمري القلب يفعل)...الخ؛ هذه الشروط ليست واضحة لذلك فهي لا تصلح لأجل الوصف، بحيث إن الشاعر يركز بشكل بهيج وينم عن موهبة، على الأسباب الواضحة لهذه الشروط. لو أراد أن يصور مشاعر الحب بشكل أكثر رهافة أو شخصية محبوبته أو، لنقل، هيجانات رغبتها الإيروتيكية، لكان بمقدوره أن يفعل ذلك فقط من منظور مختلف بشكل كبير عن المنظور الذي يقدم من خلاله «مشاهدها» الجسدية. وهذا يتطلب أن يتم التخلي عن المسافة – وهو تفكير لا تسمح به نتيجة هذه الشعرية نظرًا إلى أنه ليس متأصلًا فيها. دعونا نحيل هنا إلى المناقشة التمهيدية التي تقول بأن التشبيه يطغى على الشعر العربي القديم، وهذا هو السبب في أن الشاعر يرصد العالم من مسافة، بشفافية تامة؛ بطريقة يكون فيها دومًا خارج ما يصف، كونه متصلًا به فقط من خلال «عينية» (ناظريه). فالشخصية لا هي واضحة ولا شفافة ولا تمكن من إقامة نفس النوع من المسافة كما في وصف الصفات الجسدية، الخ.

– بالإضافة إلى ذلك، فإن مقولتي الفضاء (المكان) والزمن، بالمعنى والوظائف التي ناقشتها حتى الآن، لا تسهلان تطوير وصف الشخصية أو الحب. فهما، بسبب طبيعتهما المجردة، خارج الفضاء والزمن بقدر ما يحتوي الفضاء والزمن الوقائع الجسدية (المجاز سوف يرسخ السيادة على هذه الأرض). هذا هو السبب في أن التشبيه لا يمكن استعماله بنجاح للغاية – أي بوضوح للغاية – من أجل وصفها الممكن كما في مقارنات عالم الواقع الفيزيائي. هذا تؤيده أيضًا الحقيقة الهامة وهي أن الشخصية والحب لا يمكن تقطيعهما أو تجزئتهما، كما يمكن أن يفعل الشاعر مع الثيمات الأخرى في القصيدة ومع الزمن الماضي ضمنها. بسبب عدم قابلية الشخصية والحب للتقطيع فإن وصفهما لا يمكن تضمينه في شعرية بنية التقطيع الأرابسكي أو في المنظومة المتماسكة المبنية على عدد من العوامل الأخرى. بما أن التشبيه هو صورة الكلام الأكثر تواترًا في هذا الشعر، فإن نزوعه نحو «الانعزال» seclusion لا يتلاءم مع شروط اللاحاضر والشروط الأحادية التكوين، لهذا فإن درجة الواقعية تزداد بشكل أمثل: يظل الشاعر يشدد على دوره كمراقب، مؤكدًا للقارئ موهبته الاستثنائية

في تقدير التدرجات اللونية وسط تمظهر العالم، وفي إقامة علاقات مقارنة بينها. فالعالم هو في وفرة عظيمة أمامه، ولا يكون هذا العالم محظوظًا إلا بأن ينقله الشاعر إلى عالم القصيدة. قد يحب القارئ وقد لا يحب القصيدة العربية القديمة، ويمكنه أن يفسرها بطريقة أو بأخرى؛ مع ذلك، فإن المقاربة الجامدة التي تتعامل معها حصرًا (انطلاقًا) من لحظة الحاضر هي ناقصة، إضافة إلى أية مقاربة في تقدير تميزها الشعري. بتجاهل المقاربة الانطباعية يظهر التحليل ذو المعنى الدرجة العالية بشكل استثنائي من تماسكها الشعري. وهذه حجة تسوغ قيمتها الدائمة.

النمطية قبل الوصف

إن موضوعات الوصف في القصيدة هي موضوعات نمطية. فلكل قصيدة في مجموعة المعلقات العدد نفسه من الثيمات. وموضوعات الوصف نفسها، وكلها نموذجية للعالم الواقعي الذي تنقل منه إلى النص الأدبي. من المتعارف عليه، أنها لا تتبع دائمًا نفس الترتيب في القصائد، وليس طول وصف الموضوع الفردي دائمًا هو نفسه. من الممكن الحديث حول التميز الثيمي لكل معلقة على حدة، رغم أن ذلك شرطي بشكل ضيق: فهي في غالبيتها لها نفس الثيمات مع أنه يتم التشديد على ثيمة بعينها في قصيدة إلى درجة غير موجودة في قصائد أخرى. على سبيل المثال، يعبر عن مجموعة امرئ القيس من أدوات الوصف أفضل تعبير في استهلال غنائي عشقي؛ وفي مجموعة طرفة (توفي حوالي ٥٦٠) في وصف تشريحي للناقة؛ وفي أدوات زهير بن أبي سلمى في عرض جليل للحكمة والسلام؛ وفي أدوات لبيد (لبيد بن أبي ربيعة توفي عام ٦٦٩) في وصف حاذق للبرية وللنبل؛ وفي أدوات عمر بن كلثوم (توفي عام ٥٧٠) في مديح النفس والفخر (الجذلين) وفي أدوات عنترة (عنترة بن شداد توفي ٥١٦) في وصف البطولة الحقيقية، وفي أدوات ابن حلزّة (٥٨٠) في المديح. فالثيمات هي نمطية لأن معظمها يوجد في قصائد أخرى أيضًا، بحيث إن المؤرخين الأدبيين يميلون إلى الكلام حول الرتابة الثيمية المملة للشعر العربي القديم. هذه النمطية يمكن إيضاحها في مثال معلقة امرئ القيس. فالقصيدة لها استهلال نمطي: التوقف في الصحراء، قرب الآثار المهجورة (الأطلال): ذكرى نمطية لأيام جميلة قضيت مع

امرأة/ نساء، ثم مهارات المحارب والقدرة على قهر الأعداء؛ وصف الحصان، وصف العاصفة. في الشعر العربي القديم لا يمكن للنمطية ببساطة أن تهرب من ملاحظة المرء. إن درجة حضورها يمكن رؤيتها من البيتين الافتتاحيين لمعلقة عنترة:

هــلْ غـــادرَ الــشُّــعــراءُ مــن مُــتَــردَّمِ

أمْ هــلْ عَــرفَــتَ الــدار بـعـدَ تــوهُّــمِ[1]

لذلك تواجه قصيدة عنترة بحقيقة أن الشعراء (الجيدين) كانوا قد تغنوا بكل شيء، بغض النظر عن كون هذه القصيدة هي في المنبع تمامًا من التراث الأدبي العربي المعروف لنا (منذ أوائل القرن السابع). رغم أن الشاعر، يبدأ قصيدته، مثل مؤلفين مشهورين آخرين، باستهلال عشقي حول «التعرف على بيت المحبوبة المهجورة»؛ فإن مثال عنترة يمكن اتخاذه بوصفه الدليل الأكثر إقناعًا على الكليشيهات في هذا الشعر.

من أين ينبع هذا التنميط الدائم للمخزون الثيمي للقصيدة؟

يمكن شرح أسبابه جزئيًّا بمناهج سوسيولوجية، بالوسط الثقافي العام، الخ. لكنني سأفسره هنا فقط من خلال ضرورته الشعرية. فالعلاقة بين النمطية والوصف إيجابية لعدة أسباب. في المقام الأول، تخلق النمطية وضعًا تواصليًّا بتعاون أمثل بين القصيدة ومتلقيها، لأن الشاعر يهدف إلى جعل العالم مرئيًّا بالضبط من خلال وصف الشخصيات والمشاهد النمطية، الخ وإلى تقاسم حتى التحفيز السيكولوجي مع المتلقي (على سبيل المثال، الافتتان، البهجة،..الخ). من هذه الزاوية، تصبح الأوضاع والثيمات النمطية هي المفضلة. بالإضافة إلى ذلك، تعرض النمطية نفسها بشكل واضح للوصف، وهذا هو السبب في أننا نحاول دومًا أن نصفها من جديد. لذلك، ما يثير قليلًا من العجب هو أن عنترة قرر أن يتغنى (بالأوضاع النمطية أيضًا) حتى لو كان كل شيء قد تم التغني به قبلئذٍ. الأكثر من ذلك. إن نمطية العالم المرئي تؤكد الواقعية المميزة للقصيدة القديمة. مع ذلك، فإن إبداعية الشاعر تتحقق في مقاربته للنمطية.

---

(١) معلقة عنترة بن شداد.

أي يبرهن الشاعر على مهارته فوق العادية بأفضل طريقة ممكنة – وهذه هي عقيدة هذه الشعرية – إذا وصفَ مشهدًا نمطيًّا أو ثيمة مفضلة، بشكل جيد للغاية بحيث يكادان يصبحان مرئيين، وإذا نجح في إثارة مشاعر القارئ المشابهة للمشاعر التي كانت لديه. إن شاعرًا آخر سوف يعرض ويصف الموضوع نفسه بطريقة مختلفة. لذلك، ثمة مخزون مقياسي من الثيمات، التي تكون نمطية بحد ذاتها، لكن الأصالة تكمن في تنوع تقديمها الوصفي.

على سبيل المثال، إن المرأة التي يصفها امرؤ القيس بواسطة التشبيه – بشكل أدق، الوضع الذي يقدمها فيه – هي نمطية بقدر ما يوجد الكثير من هذه النساء بلا شك في عالمه الواقعي (حتى أنه يكتب حول بضع نساء)؛ إن وضعًا يقيم فيه البدوي مثل هذه العلاقة مع امرأة// نساء هو أيضًا وضع نمطي؛ إن انفصالهما نمطي (رحلت مع قبيلتها) الخ. لا شيء خصوصي في علاقة امرئ القيس بالمرأة، أو في المرأة ذاتها، لكي تكون فريدة في البيئة الاجتماعية والثقافية المعطاة من حيث فتنتها الجسدية أو سلوكها. إذا عدنا إلى وصف امرئ القيس للمرأة، يمكن أن نلاحظ أنه ينجح في رفعها فوق النمطية باستعمال أدوات التشبيه، بحيث يمكن للقارئ أن يشعر بالإثارة من نجاحه. بذلك، يكمن نجاح الشاعر في قفزة هامة من التعهد بثيمة نمطية (وصف المحبوبة) إلى ترجمتها الوصفية إلى لا نمطية. هذا استغلال للوصف.إن التأمل التالي يمكن أن يقود إلى استنتاج بعيد المدى.

يصف امرؤ القيس بشكل إيجابي عددًا من النساء في القصيدة، معطيًا أسماء البعض منهن ووصفًا لأخريات. بفعل ذلك، يضيف الجمعية (صفة الجمع) إلى الثيمة النمطية للمرأة في القصيدة، ويمكن حتى القول إنه بذلك يزيل صفة النمطية de-typify عن الثيمة. علاوة على ذلك، يمكن اعتبار هذا الوصف لامرأة وصفًا للمرأة، نظرًا إلى أن كل النساء اللواتي يتغنى بهن ينتمين إلى المضمون الأثمن لعالمه. لذلك، تكتسب النمطية بعدًا خاصًّا هنا، وهي صفة بارزة لقصيدته. لكي نجري مقارنة أو مقابلة، دعونا ننظر إلى وصف عمرو بن كلثوم لنفس الموضوع// الوضع النمطي:

تُـــريـــكَ إذا دخـــلــتَ عــلــى خَـــلاءٍ
وقـــدْ أمــنَــتْ عــيــونَ الــكـاشِـحـيـنـا
ذراعَـــــــيْ عــيْــطَــلٍ أدمـــــاءَ بِـكـرٍ
تَــربَّــعَــتِ الأجــــــارِعَ والمــتــونـا
وثَــدْيًــا مِــثْــلَ حُــقِّ الــعــاجِ رَخْـصًـا
حَـصَــانًــا مــن أكُـــفِّ الــلامِـسـيـنـا
ومَـــتْـــنَـــيْ لَـــدْنَـــةٍ طــالــت ولانــت
روادِفُـــهـــا تــنــوء بمـــا يَـلـيـنـا
ومــأكــمــة يـضـيـق الـــبـــابُ عـنـهـا
وكـشـحًـا قــد جُـنـنـتُ بـــه جـنـونـا
وســاريــتــي بــلــنــطٍ أو رخـــامٍ
يـــرنُّ خـشـاش حـلـيـهـمـا رنـيـنـا[1]

من منظور شعري، هذا الوصف هو نفس وصف امرئ القيس: الموضوع واضح، شفاف، منظور إليه من مسافة؛ إنه متوضع زمنيًّا بنفس الطريقة، تقطيعه واضح، التشبيه طاغ، الخ. التركيب اللغوي مختلف، لكن تركيبه الشعري ليس كذلك. لذلك، فإن الشاعر ليس فقط لا يتراجع عن الموضوعات// الأوضاع النمطية، بل يرجع إليها بوصفها ثيمات جعلت في موقع مفضل من خلال التراث (التناقل). إن البرهان على مهارة الشاعر هي قدرته على استعمال التركيب اللغوي والمفردات المختلفة والتشبيهات، أو صور الوصف عمومًا، لكي يجعل موضوعه مختلفًا. هذه المسلمة الشعرية، رغم أن الشعرية سوف تتغير بعد القرآن – قد صمدت طويلًا جدًّا حتى بعد عصر المعلقات: الغرض الشعري الأولي لم يكن إدخال ثيمات جديدة، بل القيام بتقديم شعري جديد للثيمات الشائعة من المخزون التراثي.

إن الشاعر، إذ يختار النمطية لأجل قصيدته، من خلال صور الوصف التي يطورها بقدر المستطاع، إنما يحقق شيئًا هامًّا جدًّا له، ولقارئه ولعالمهما المشترك:

(١) معلقة عمرو ابن كلثوم، الأبيات (١٣-١٨).

إنه يجهد بثبات لتخليص النمطية من الابتذال والتلقائية والرتابة. إن مهارته اللغوية حاسمة لأجل ذلك.

كان عالم البدوي رتيبًا جدًّا، منسوجًا من التوقف، المتواليات، من مشاهد نمطية قليلة جدًّا من حيث العدد. كانت حياة البدوي في هذا العالم المشتت حقًّا متركزة بشكل شبه كلي على هذا العالم الخارجي الذي كان (البدوي) يدور حوله باستمرار. فكانت رتابة حياته وعالمه شديدة تمامًا. ينبغي أن يوضع في الذهن أيضًا أن التعبير الأسمى عن روحيتهم كان شعرهم. هذا يقتضي ضمنًا أن، لأن الشعر، بالنسبة إلى البدوي هو وسيلة هامة لإغناء النمطية والرتابة المستمرين إلى درجة كونهما لا تطاقان. إن تغير النمطيات في الشعر، واغتنائها من خلال اللغة والأسلوب، والإيقاع/ الوزن القابل للتغيير، واندماجها في أبيات تم إيصالها إلى الكمال الفني والرنين الآسر من خلال وزن واحد وقافية وحيدة – كل هذا ارتقى إلى مستوى كفاح حقيقي ضد النمطية المزعجة. بشكل أدق، إن هذه العلاقة المشَعْرنة poeticized بالعالم قد مثلت طريقة للتغلب على تشتت العالم وثيماته// مضامينه. فقد تعرف كل واحد على عالمه الحقيقي ونمطياته في القصيدة، معرّفًا إياها بوصفها أشياء مألوفة فيه، ومبتهجًا بالنوع من التحويل أو النقل للواقع الذي يمكن أن يصنعه الشعر. لم يكن هدفهم هو التخلي عن الواقع أو جعله لا نمطيًّا وغير قابل للتعرف عليه في القصيدة، بل تزيين هذا الواقع شعريًّا بصور الوصف وتكييف هذا الواقع نفسه مع المعنى بواسطة شكل شعري كان باهرًا فعلًا. إن التشبيه هو بالفعل الأكثر ملاءمة لمثل هذا الهدف. هذه القصيدة، كيفما كانت مهذبة، لا يمكنها أن تبرح العالم الحقيقي وتحلق في فضاء تخيلي مثلما يمكن للمجاز أن يفعل. الأهم من ذلك، بما أن كلي طرفي التشبيه حاضران، وبما أنهما من عالم الواقع فإنهما يعليان الواقع، أي الفضاء/ المكان والزمن، ويغنيانه من خلال الربط المفاجئ نسبيًّا للمكونات. بشكل طبيعي، لا حاجة للتشبيه لأن يأخذ الطرفين (المشبه والمشبه به) عالم الواقع الفيزيائي، بل إن إدخال الطرف الثاني من خارج هذا العالم يحول معنى التشبيه بكامله ومن شأنه أن يقيم علاقة مختلفة بالعالم خارج القصيدة. على سبيل المثال، لو قال الشاعر: لمحبوبتي ذراعان بيضاوان مثل أملي

وردفان بالكاد يستطيعان دخول وعيي ورسغان مدوران مثل بيت من قصيدتي لكان لمثل هذه السلسلة من التشبيهات تأثير مختلف بشكل كبير عن التأثير الذي يحدثه وصف امرئ القيس أو طرفة. إن النوعين كليهما من الوصف (الوصف الوارد من القصيدة ووصفي أنا) هما متكافئان شكليًّا، أو على المستوى البنيوي ويمكن إدراجهما بهذا الخصوص تحت صورة الكلام نفسها. مع ذلك، فإن طرفيهما الثانيين (ما يقارن به الأول) مختلفان تمامًا من الناحية الدلالية عن الطرفين الأوليين، نظرًا لأنهما مأخوذان من عالمين مختلفين – الواقعي والمجرد – ما يخلق اختلافًا كبيرًا بينهما في حقل الدلالات. إن أوصاف الشاعرين نمطية شكليًّا وبنيويًّا، وهذا هو السبب في أن إنجازيهما الدلاليين لهما مجالان معرفان تمامًا، يحددهما عالم الواقع. خلافًا لذلك، فإن التشبيهات التي ارتجلتها لغرض هذه المناقشة تخلق فجأة توترًا عاليًا في حقل الدلالات، أو حتى في حقل الأهمية الأسلوبية، بحيث إننا نشعر أنها على وشك أن تتحول إلى مجاز في أية لحظة: حالما يزال الحاجز// الجسيم اللغوي (مِثْلَ)، لا يوجد أي عائق أمام المجاز، الذي سيكون حتى ضروريًّا في تلك الحالة. من الناحية الأخرى، فإن أوصاف الشعراء العرب القدماء تبقى في النهاية نمطية، بالمعنى العريض، حتى رغم أنها تنجح، عند مستوى معين، في تجاوز نمطية العالم الواقعي والمعايير التراثية، التي تمت مناقشتها قبل الآن. إنها تظل نمطية بسبب اختيار محدود نسبيًّا للمكونين: كلا المكونين يُختاران من مجموعة من الموضوعات والظاهرات النمطية – الخ. خلافًا لذلك، فإن التشبيهات التي ارتجلتها تنجو إلى حد كبير من هذا الصنف من النمطية: في حقل الدلالات، إنها أكثر تجددًا بكثير، مع درجة أعلى من عدم القابلية للتنبؤ بها (الفجائية).

لذلك، مع أن هذا قد يبدو فظًّا، ينبغي القول إن هذه القصائد القديمة تشيح بوجهها عن المجاز بوصفه عنصرها الأسلوبي الطاغي، وحتى عن تشبيهات كتلك التي ارتجلتها، لأن هذه العناصر الأسلوبية كان من شأنها أن تغير بشكل كبير وجهة النظر تجاه عالم الواقع وأن تغير الشعرية بشكل ملموس. إن تشبيهات مثل محبوبتي لها ذراعان بيضاوان مثل أملي، أو المجاز، لا تعبر عن وضوح وشفافية العالم، ونمطيته

الفيزيائية وواقعيته، ولا تعبر عن المسافة التي يؤخذ منها طرفا التشبيه في التشبيه «المقياسي»، منظورًا إليهما ببساطة على أنهما في تفاعل نوعي.. الخ. إن عالم القصيدة، كما قلت، هو عالم على مسافة، شفاف وواضح: إنه واقعي حقًّا.

- يُجرد التشبيه من النمطية في هذه القصائد باختيار مكونين غير متوقعين نسبيًّا، لكنهما مأخوذان بشكل نظامي من عالم القيم العليا. على سبيل المثال، ذراعي عَيْطَلٍ أدماء بكر: بالنسبة للبدوي، كانت الناقة في بعض الأحيان حتى أثمن من المرأة، لأن بقاءه (على قيد الحياة) كان يعتمد على الجمل؛ «وثديًا مثل حق العاج»، لامع وأملس (ربما حتى صلب، فاتح اللون ونفيس مثل أم اللآلئ؛ ومأكمة يضيق الباب عنها؛ (تشبيه ضمني)؛ الردفان العريضان هما أساسيين للأنوثة، للقدرة على الإنجاب؛ بالإضافة إلى ذلك، من أجل الترحال النظامي بشكل دائم والعيش في خيمة، فإن الباب كعلامة دلالية قد يعني أكثر بكثير مما يعنيه لشخص أخر - إنه يعني الاستقرار، الأمن، الخ؛ وساريتي (بلنط) أو رخام؛ العاج والرخام هما نفائس، الخ.

مكونا التشبيه بوصفهما معماري الإيجابية

من المهم أن نلاحظ أن لمكوني التشبيه (المشبه والمشبه به) قيمة عالية في واقع البدوي تعزى إلى الموقف الإيجابي عمومًا من العالم، الموقف الذي يعبر عنه في القصيدة إلى حد أنها يمكن أن تدعى معلقة. على كل، سوف يناقش هذا بشكل أوسع في مناسبة أخرى، إذ ينبغي القول إن مكوني التشبيه يؤخذان دومًا من العالم الواقعي. فالقرينان يجب أن يكونا نمطيين ويجب، كما قلت، أن يمثلا قيمًا عالية ضمن هذا العالم، في حين يتم تحقيق التجريد من النمطية باختيارهما من الفضاءات البعيدة نسبيًّا للعالم الواقعي: امرأة - ناقة؛ ثدي/ صدر - أم اللآلئ، ردفان - باب - ساقان - رخام - الخ. كما يمكن أن يرى، فإن «واقع» المكونين هو من أعلى مرتبة. هذا يعيد تأكيد واقعية عالم القصيدة، في حين أن النمطية هي مجردة من النمطية نسبيًّا. إن التجريد من النمطية ضروري لأنه، بدونه، لن تكون الموضوعات أو الظاهرات النمطية مثيرة للاهتمام بالنسبة للقارئ؛ إن صفتها الوقائعية، بمعناها التام، عديمة الصلة

وغير ملائمة لأجل القصيدة التي تكون فيها النمطيات مجردة من النمطية ليس فقط بوسائل أسلوبية بل أيضًا بوسيلة الشكل. فالنمطية، من بين أشياء أخرى، هي أحد المتطلبات التواصلية لأجل علاقة القصيدة – القارئ، بحيث إن تجريدها من النمطية، مع أنه ضروري، يكون محدودًا بأطر هذه المتطلبات التواصلية.

إن لاختيار القرين الثاني (المشبه به) من مجال الأشياء/ الموضوعات التي تحمل درجة عالية من الأهمية في العالم الواقعي للبدويه تبعة شعرية خاصة، أي إن اختيار هذه القيم وإقامة المقارنة بينها يخلقان إيجابية استثنائية في القصيدة، لكنها الإيجابية المحققة من موقع الشاعر. فالشاعر وموقفه هما دائمًا إيجابيان بالنسبة إلى العالم الخارجي، حتى عندما يقدم الشاعر بعض الجوانب السلبية من هذا العالم، رغم أن هذه المظاهر نادرًا ما يتم إدخالها في القصيدة. إن الاقتباسات التي أوردتها حتى الآن تتضمن بشكل شبه حصري مثل هذه القرائن الإيجابية: الجمل، الغزال، الباب، أم اللآلئ، وغيرها. بما أن هذا الشعر يطغى عليه التشبيه الذي يحابي الموضوعات/ الأوضاع الإيجابية في العالم الواقعي، فإن عالم القصيدة يكون مشرقًا، جدًّا، بهيجًا، كل شيء يرتعش في الفرح والشفافية. هذه الإيجابية مبنية من بنى دقيقة إلى بنى كبيرة تشكل القصيدة. فالشاعر يبتهج لمظهر محبوبته مثلما تبهجه صفات حصانه، أو في عاصفة تغير المشهد تغييرًا مؤقتًا. بعبارة أخرى، من التشبيه المتضمن في شطر واحد، أو بيت إلى المستوى الذي تقدم فيه هذه التشبيهات، من خلال التراكم، موضوعًا حتى الإشباع – ما يتم إعلاؤه بشكل ثابت هو تطلع الشاعر الرئيسي إلى أن يجعل هذه الإيجابية التي لا تنضب تشع بشكل أمثل على عالم الواقع المنقول إلى عالم القصيدة. مع ذلك، يسعى الشاعر إلى تأكيد موقفه شبه الترتيلي ليس فقط باستعمال مكونات التشبيه الإيجابي، بل أيضًا بتحويل المكونات السلبية أساسيًّا وإدخالها في جو مرح عمومًا. هذا الدهاء الجدير بالملاحظة لدى الشاعر هو في الواقع تعليق بليغ على رؤيته للعالم ويتميز دومًا ببهجة تبنيه لصور الوصف. سوف أستعمل مثالين لأشرح ذلك.

يقارن لبيد سرعة ناقته ببقرة برية تعدو بجنون بعد أن قُتل صغيرها:

أفــتِــلْــكَ أَمْ وَحْــشِــيّــةٌ مَــسْـبُـوعــةٌ

خَــذَلَــتْ وهــاديَــةُ الــصِّــوارِ قِـوامُــهـا

خـنـسـاءُ ضـيَّـعـتِ الـفـريـرَ فـلـم يَـــرِمْ

عُــرْضَ الـشَّـقـائـقِ طَـوْفُـهـا وبُـغـامُـهـا[١]

في بعض الأحيان في القصائد القديمة، يُقارن مظهر المرأة المحبوبة بمنظر بقرة فقدت صغيرها. يعلن الفقهاء المفسرون لهذا الشعر أن هذه المقارنة يتم إدخالها لأن البقرة، في الوضع المفترض، لها مظهر حزين جدًّا، لا يمكن أن نعرّفه بأنه تعيس مثلما أن الحيوان لا يمكن بشكل مفترض أن يكون سعيدًا أو تعيسًا، لكن لو قورن مظهرها بمظهر إنساني، عندئذٍ لكان تعيسًا جدًّا، بالنظر إلى شدة الفقد[٢]. لذلك، يحيل هذا إلى إمكانية سلبية أكيدة في حالة الأحداث السلبية وردود الفعل التي تسببها. مع ذلك، فإن الشاعر يحول هذه الإمكانية السلبية الملحوظة إلى إمكانية إيجابية، لأن المقارنة تفيد بأن مظهر محبوبته لطيف، ورقيق ناعم، وهي حتى «كبيرة العينين». وعلى نحو واضح، يستعمل الشاعر بمهارة وفعالية شديدتين تشبيهًا غير اعتيادي، بمكون سلبي واحد، لكي يجعل موقفه إيجابيًّا. إن العالم الخارجي الذي ينظر إليه دائمًا من خلال «عدسة مقارنة» هنا يسلط الضوء على الإشراق الغنائي لموقفه. ومن الطبيعي أن هذا التأثير للتشبيه بمنظر البقرة لا يمكن اختباره خارج المبدأ العام لغلاء المكونات في العالم الواقعي نظرًا إلى أن البقرة، كما قلت، كانت تمتلك قيمة مختلفة كليًّا في عالم البدوي عنها في الثقافات الأخرى والأزمنة الأخرى.

يمكننا أن نستعمل أبيات عمرو بن كلثوم لأجل المثال الثاني:

ألا لا يَـــعْــلَــمُ الأقـــــوامُ أنّـــا

تَـضَـعْـضَـعْـنَـا وأنَّـــا قــدْ وَنـيـنـــا

---

(١) معلقة لبيد بن ربيعة.

(٢) لايتم اختيار البقرة عشوائيًا: في عالم البدوي كانت تمثل أيضًا ثروة نفيسة لأنها كانت نادرة نسبيًّا وكانت مفيدة للإنسان ووجوده. وهذا يشهد أيضًا على النسبية أو المفهوم الاجتماعي للمجازات والكنايات، في بيئتنا الاجتماعية الحالية، المؤشر الأدنى على أي تشابه بين المرأة والبقرة يبدو مشينًا إلى درجة قصوى؛ في عالم البدوي في ذاك العصر، كان العكس هو الحال.

ألا لا يــجــهــلــنَّ أحـــــدٌ عــلــيــنــا
فــنــجــهــلَ فــوق جــهــلِ الجــاهــلــيــنــا[١]

أو أبيات امرئ القيس حول الخصومة كصفة سلبية:

ألا ربَّ خــصــمٍ فــيــك ألـــوَى رَدَدْتُـــــهُ
نــصــيــح عــلــى تــعــذالِــهِ غَــيْــرِ مُــؤْتَــلــي
ولــيــلٍ كــمــوجِ الــبــحــر أرخَـــى سُــدُولَــهُ
عــلــيَّ بــأنـــواع الــهُــمــومِ لــيــبــتَــلــي[٢]

– إن حياة الشاعر ليست سهلة: فهناك على الدوام أعداء يريدون قتله، ولديه وساوس تسبب له ليالٍ مؤرقة. مع ذلك، فإن الشاعر ليس مكتئبًا بذلك بل بسبب الخصومات، وقادر على إظهار كل الفضائل: المهارة البلاغية، المثابرة، الوقار الخ. بعبارة أخرى، حتى الجوانب السلبية من الحياة لا يمكن أن تؤثر على ابتهاجه الذي لا يقهر في ما يتعلق بالعالم[٣]. فالسلبية تُقهر دومًا بإيجابية موقف الشاعر، التي يرصد منها العالم بفوقية، مقدمًا إياه من خلال أوصافه هو. بهذه المصطلحات، من الممكن أن نتكلم عن نمط معين من انبساط هذا الشعر. أي، إنه بشكل واضح لا يعني ضمنًا «هبوطًا هيغليًّا للروح إلى باطنيتها الذاتية» بل يُعبر عن مجمل روحانية البدوي عن طريق خروجه إلى عالم خارجي يجري إدخاله إلى روحانيته بوصفه صافيًا بلوريًّا وطلقًا، وشفَّافًا مكشوفًا لأوصافه، بدون زوابع أكثر مما ينبغي يمكن أن تشوش السطوع العام للعالم. إن الغوص إلى روحانيته الخاصة به ما كان ليؤدي إلى مثل هذا الشعر المتألق والمنبسط إلى الخارج بشكل غير مشروط، بل سيخلق انطباعًا انطوائيًّا، وحتى تشاؤميًّا. مع ذلك، باستثناء شاعرين أو ثلاثة ينشدون المراثي، فإن المزاج السائد في الشعر العربي القديم هو انفتاح الشاعر المرح لروحانيته على العالم الذي يعيش بداخله في تناغم تام وتفاؤلية، حتى عندما يكون في المعركة، وعندما تكون محبوبته

(١) معلقة عمرو بن كلثوم (البيتان ٥٢ – ٥٣).
(٢) معلقة امرئ القيس (الأبيات ٤٣– ٤٤).
(٣) يوضح/ يشرح طرفة ذلك في البيت التالي:
لعمرك ما أمري عليّ بغمة   نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد

قد تركته، الخ. إن صور الوصف، وخصوصًا التشبيه، ليست هي الوسائل الأنسب لأجل هذا النمط من الشعر، مثلما يمكنها أن تعبر بالشكل الأكفأ عن الموقف المتألق للشاعر إزاء العالم، بالإضافة إلى إشراق العالم. إن الرؤية «البانورامية» للعالم، التي يمكن أن نجدها في الشعر العربي القديم، لا يمكن أن تمتلك نفس الوسيلة الأسلوبية، أو نفس الشعرية عمومًا، كما الشعر التأملي، أو الشعر الموجه نحو «الباطنية الذاتية» الهيغلية. إن حضور العالم، المتروك للأوصاف، وانبساط الشاعر يؤديان إلى موقف إيجابي شرقي متميز تجاه العالم وموهبة لأجل النوع من الواقعية المرسوم بألوان الإشراق الجواني للشاعر.

التشبيه ووهمية العالم (في) أدب الرحلة

هذا الانفتاح العام على العالم، الذي يحاول الشاعر وصفه، يؤثر على الأقل على مظهرين شعريين أكثر أهمية. في المقام الأول، وبسبب حميمية إدراكه (الحسي) للعالم والفرح الإبداعي لقيامه بنقله إلى القصيدة فإن الشاعر يسعى إلى اكتشاف العالم بواسطة تعبيره. هذا يقتضي ضمنًا ألا يرضيه أن يقدم مشهدًا واحدًا، أو موضوعًا واحدًا أو وضعًا واحدًا، شاملًا كما يمكن أن يكون وصفه، بل تجعله علاقته بالعالم ينطلق في رحلة (خيالية، شعرية) لتطوير الفرح الغنائي لاكتشاف العالم المتناغم، بالإضافة إلى إغناء وسيلته الأسلوبية الأساسية – التشبيه. هذا سبب هام في أن للقصيدة القديمة شكل وصف رحلة معين. بغض النظر عن كون القصيدة القديمة قصيدة يتم تطوير أبياتها إلى الكمال الفني، فإن جوهرها كوصف رحلة يتجلى في تنقلية الشاعر والصفة السكونية للمشهد، توالي الثيمات، وخصوصًا في استعمال صور الوصف التي تميز هذا الجنس الأدبي.

من الناحية الأخرى، وارتباطًا بذلك، فإن القصيدة القديمة هي في الجوهر سردية narrative. يكمن هذا في صميم وصف الرحلة. فامرؤ القيس يسرد غرامياته. حتى بمعنى شكلي، تنعكس الصفة السردية في حقيقة أنه، في بداية القصيدة، يرتحل مع صديقين يتوقف معهما عند البقايا المهجورة (الأطلال) ويسرد لهما قصص

غرامياته. إن وظيفة زمن الماضي، السائد في القصيدة القديمة كما ناقشت قبل الآن، هي هامة جدًّا لأجل الطبيعة السردية للقصيدة. إذ يطور الشاعر سردية مفصلة لعلاقاته الغرامية، مع تسليط الضوء على الانبساط والابتعاد هنا. أي، إن ذلك لا يفرض على أسلوبه السردي أن يقدم الظلال المرهفة للحالات السيكولوجية له أو للمرأة – إذ يشار إليها إشارة فقط – بل يتعين بالأحرى على أسلوبه أن يصف تتابع الأحداث؛ يستمر الشاعر في سرد الأحداث، معتبرًا الظلال السيكولوجية هامشية، نظرًا إلى أنه، أولًا وقبل كل شيء، منفتح على العالم الخارجي. بعدئذٍ – في القصيدة نفسها، بالطبع – يسرد الشاعر رحلاته الأخرى ومواجهاته مع الخصوم؛ يحكي عن حصانه ويحكي عن الصيد على هذا الحصان الاستثنائي– حتى الوصف الملحوظ للعاصفة، الذي يسرده بشغف خاص.

إن الخاصية السردية للقصيدة ليست واضحة كما الخاصية السردية لجنس أدب الرحلة النثري. أي، لا يمكن للقصيدة أن تكون مسهبة بقدر وصف الرحلة النثري، بل تتطلع نحو توازن معين بين الإسهاب السردي والكثافة الشعرية. من هنا تتألف القصيدة من حوالي تسعين بيتًا بشكل وسطي. وهو أكثر مما ينبغي من أجل قصيدة غنائية أحادية الثيمة وأقل مما ينبغي من أجل وصف رحلة نثري. بسبب المتطلبات الخاصة للعمل الشعري، فإن الخاصية الوصفية الرحلاتية والسردية للقصيدة تكون معدلة نوعًا ما، بحيث لا يمكن للقارئ ذي الكفاءة الناقصة أن يكوّن انطباعًا عن السردية أو الصفات التي تتقاسمها مع وصف الرحلة. إن البناء الشعري، ومتطلبات القافية، والصفة الإيقاعية، وتراكم التوازيات كوسيلة رئيسية للعمل الشعري، الخ – كل هذه تسبب تغيرًا معينًا في جوهر الخاصية الوصفية الرحلاتية والسردية للقصيدة وبسبب مبدئها في التكثيف، تؤدي إلى تراكم صور الوصف، التي تكون أكثر بشكل فعلي في وصف الرحلات النثري، مع ذلك، فإن هذا لا يغير الصفات التي يشترك بها مع الجوهر الوصفي الرحلاتي والسردي للقصيدة.

إن الصفة السردية هي بالتأكيد مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بشفافية المشاهد أو الموضوعات أو الأحداث، التي تمتلك بدورها مسافة متأصلة فيها. إن عالم قصيدة

(العربية)، بالإضافة إلى العالم الخارجي لأجل للقصيدة، يكونان مرئيين بالكامل ويفتتان الشاعر.

ولا يوجد عالم القصيدة كله إلا في علاقة متوازية يوطدها نوع خاص من الجذل الغنائي. إنه (العالم) الذي يسرد عنه، ويُرتحل عبره، ويتم استحضاره على أفضل وجه بمقارنة وقائعه (الفيزيائية) وأحداثه.

هذا العالم من العنفوان والكمال العريقين كان عليه مع ذلك أن يشهد تفجرات مجازية وزوابع. إنها ستحدث إشراقًا وانفجارًا مدويًا في تاريخ الثقافة، لم يكن لمداهما ما يضاهيه أبدًا في التاريخ.

****

الفصل الخامس
المجاز القرآني: العالم من الداخل

نزول المجاز إلى العالم والثورة المجازية

لقد تداعى عالم البدوي، عالم العنفوان والكمال العريقين بسبب المجاز الذي جلبه القرآن إلى هذا العالم بطريقة فذة. فقد مر كل شيء بتغيير جذري: الشعرية الجاهلية وصور الوصف في شعرها؛ تسطع للعالم وابتعاد الإنسان عنه؛ مبدأ التقطيع، الذي اكتسب معنى جديدًا في تطلعه نحو التركيب؛ علاقة المضمون- الشكل، التي تحولت في توكيدها، الخ[1].

لقد تم تحويل العالم بالتخلي عن الوضوح الذي عبر عنه التشبيه السائد دومًا بشكل متألق للغاية، مؤكدًا دومًا على الواقعية في الأفق الشفاف. فبدلًا من الوضوح انفتحت هناك عوالم لا نهاية لها، ذات معالم خارجية غامضة، تعزى إلى إبداعية المجاز الذي ابتهج به هذا العالم واللغة العربية فيه، نظرًا إلى أن اللغة العربية كانت حاسمة دومًا لأجل التعبير عن الروحانية العربية. إن الوصف (المماسف) عن بعد للصحراء، الذي افتخر الشعر الجاهلي به، قد تم استبداله بالوصف الداخلي للجنة التي بدأت تمور بالأنهار والمجازات، رافعًا نفوس العرب (ج) إلى ذرا لم يحلموا بها. من الأفق المرئي، الذي يجري تقديمه من خلال التشبيه، انتقلت البؤرة إلى اللامرئي وراءه

---

(١) إنني مدرك للاعتراض الممكن، في أمكنة معينة في تفسيري، بأن مجاز الاستعارة يمكن استبدالها بالمرموزة allegory: بعض المجازات المطورة قي النص (ق) يمكن بالفعل اعتبارها مرموزات أيضًا. إنني إذ أقر بهذا الاعتراض الممكن، أؤيد عددًا من المرجعيات الذين يؤمنون أن الكناية هي ملكة المجازات، وأن كل المجازات الأخرى يمكن النظر إليها في موازاة الكناية.

الذي يجري تقديمه من خلال المجاز. لذلك، تغير العالم كليًا بسبب المجاز الذي حوَّله، مبرهنًا بأسلوب لا يمكن توقعه ومتوهج للغاية إلى أي حد يعتمد الواقع على اللغة، أو على ما تبدعه اللغة. لأنني، إذ أتكلم عن هذه التغيرات، إنما أتكلم حول الشعب الواحد نفسه – عن العرب (ج) – الذين، بسبب النص القرآني، غيروا بشكل كامل وفي لحظة تاريخية تقريبًا موقفهم إزاء العالم، ثم غيروا هذا العالم نفسه أيضًا: أحرزوا تقدمًا سريعًا خارج العالم الفيزيائي المرئي بالقوة المولودة من العالم المجازي المكتشف حديثًا.

في هذه اللحظة التاريخية الحاسمة – التي نزل عندها المجاز، بحسب القرآن إلى العالم لكي يهذبه ولينقل إليه شيئًا ما حول عالم مختلف – أصبح واضحًا كم كانت اللغة وتثوير العالم مرتبطين. في هذه البقعة الحيوية في التاريخ، التي يُشعر بتأثيرها بشكل ثابت، هناك «ينزل» النص الذي يصون علاقة دائمة بين مظهريه. المظهر الأول لغوي وأدبي، بما أن النص، كواحدة من أعظم صفاته، إنه يؤكد القيمة اللغوية والأدبية – الجمالية التي أذهلت العالم منذ هذا النزول البعيد حتى هذا اليوم. المظهر الثاني إيديولوجي: أحدث النص انقلابًا دائمًا في إيمان البدو، ومن ثم في إيمان قسم كبير من البشرية أيضًا. لذلك، كان الانقلاب كاملًا – بدو العالم، الذين كانوا يعيشون، بسعادة في رؤيتهم العالمية البسيطة مغمورين بالشفافية، تغيروا فجأة وبشكل شامل، بحيث إن التراث الأدبي برمته عانى شيئًا من الصدمة. إنها حقيقية جديرة بالذكر ولا ينبغي تجاهلها بحد ذاتها أبدًا، أن النص (ق) قد ربط بشكل وثيق انقلابه الثقافي وحتى الحضاري باللغة وبقيمتها الأدبية والجمالية الخاصة بها. علاوة على ذلك، فإن النص (ق) قدم لغته إضافة إلى استثنائيته الأدبية والجمالية كحجة هامة لصالح الانقلاب الإيديولوجي، لأن التاريخ سجل أن ذلك كان له أثر قوي على انتشار الإيمان بالإسلام: ثمة دليل يثبت أن الناس تحولوا إلى الإسلام بسبب المنجزات الإعجازية للنص (ق) في حقل اللغة والأسلوب – اتخذوا هذه الحجج بمثابة خارقية لا جدال فيها للنص (ق). خيم الصمت على الشعراء لأنهم تبينوا كم كان شعرهم أبكم أمام فصاحة النص (ق) وخواصه المعمارية الجمالية.

صحيح، مع ذلك، أن النزولات (الرسالات) السماوية الأخرى تنقل أن «في البدء كانت الكلمة»، لكن الأهمية الأدبية والجمالية للكلمة تبرز بشكل خاص في القرآن، نظرًا إلى أن هذه الأهمية تتضح فيه من خلال الآيات التي تدور حول خارقية النص (ق) ويُعبر عنها أيضًا من خلال بنيته الأدبية والجمالية. من المهم جدًّا دائمًا أن نضع في الذهن أن النص (ق)، خلافًا للنصوص - النزولات الأخرى، قد حافظ على موثوقيته في كل حرف. في عدد من الأمكنة يشير القرآن إلى استثنائية لغته وأسلوبه اللذين يرتقيان إلى مستوى الخارقية. إنه شيء مألوف من النص (ق)، والاقتباسات التي تشرح ذلك ستكون وافرة بكثرة هنا. يكفي أن نحيل إلى السورة ٥٥ (سورة الرحمن) المذكورة سابقًا، التي تشهد صراحة وضمنًا على اللغة والأسلوب الإعجازيين في النص (ق)، بالإضافة إلى تطبيقات هذه اللغة وهذا الأسلوب لنقل طبقات شديدة الغنى من المضمون.

ينبغي على الألسنيين والعلماء الذين يدرسون فلسفة اللغة أن يضعوا في أذهانهم إثبات هذا الترابط بين العالم (ق) واللغة (ق) في فجر القرن السابع البعيد. من المهم أن نعرف أن النص (ق) لا يؤكد أن الله، كأسمى بنية على نعمته، قد منح الإنسان ليس فقط القدرة على الكلام عمومًا، بل منحه أيضًا القدرة على التعبير الفصيح (البيان) البليغ، مميزًا إياه بذلك عن كل الكائنات. هذا الإعلاء للغة والبلاغة// البيان قد مثّل، في الوقت نفسه، تألق التراث المؤكد في معظمه في حقل اللغة؛ من خلال هذا النص رُفعت اللغة إلى مستوى أعلى، متجاوزة الشعر بوصفه فنًّا. أي، أصبحت اللغة مرتبطة بالإيمان، بما أن اللغة تم اعتبارها موهبة تجعل الإنسان قادرًا ليس فقط على التهذيب الفني للعالم بل أيضًا على الإدراك الديني الأسمى.

في تسطح عالم البدوي، كان الدين مناسبًا لرؤية العالم العامة هذه. فقد كانت الكعبة مليئة بقطع فنية مصنوعة بشكل أقل أو أكثر مهارة تمثل الآلهة العربية، وهذه المجموعة كانت مسايرة تمامًا للمعتقد العربي حول الوضوح الكلي للعالم، الذي شرحت سابقًا احتواءه في التشبيه. كل شيء في ذلك العالم كان حاضرًا وشفافًا، لذلك كانت الآلهة تحت يد الإنسان أيضًا، بالأحرى، لكي تعزز موقع البدوي، الذي عرَّفته بأنه مركزي، ومنه كان ينظر إلى العالم بفوقية، مجسدًا آلهته الخاصة به أيضًا. هذه الآلهة

تحديدًا كان بإمكانها، بحد ذاتها، أن تسلم نفسها لصور الوصف، ويمكن تصنيفها بشكل مقارن، ويمكن مخاطبتها بشكل مباشر - بشكل مباشر بلغة الشفافية والحضور الفيزيائي، وحتى الاحتكاك البصري المباشر المحبط للتعالي. في هذا التصور للعالم بوصفه كاملًا، مسطحًا، لا سيروريًّا، وفي مثل هذا العالم تكون الآلهة (بشكل تعريفي) مشكَّلة ومرتبة وشفافة في الحرم المقدس.

على كلٍّ، لقد وضع النص (ق) حدًّا لهذا الترتيب للعالم. فوراء العالم الموصوف - كما يكشف النص (ق) - ثمة عالم مختلف وأكثر جمالًا، وإلى جانب تلك الآلهة الموجودة والسكونية يوجد إله فاعل وحاضر على نحو مستمر إلا، جزئيًّا، في نتائج أفعاله. هذا الإله غير قابل للمقارنة وغير قابل للوصف. إن صور الوصف - وبالتالي، التشبيه أيضًا - هي عديمة الحيلة هنا. الانقلاب كامل ودراماتيكي. يستتبع من ذلك أن وسيلة اللغة والأسلوب، التي سادت سابقًا على التراث، لم تكن قادرة على التعبير عن هذا الوعي الجديد وعن موقف جديد مختلف أساسًا إزاء العالم. بما أن الله غير مرئي، منقطع النظير، غير قابل للمقارنة، وغير قابل للوصف، فإن ذلك يعني أنه يمكن تصوره جزئيًّا (لما كان متعاليًا) فقط من خلال اللغة، ، وفقط من خلال أعظم الجهود اللغوية. لا يمكن وصف الله عن طريق التشبيه الذي كان سائدًا في السابق في اللغة. لأن العالم لا يمكنه أن يقدم متلازمات (أطراف تشبيه) ذات جودة كافية يمكن أن تدخل في علاقة مقارنة لكي تقدمه (الله). بشكل مماثل، فإن العالم الآخر لا يمكن وصفه كاملًا بواسطة التشبيه أو صور الوصف الأخرى (وصف الرحلات). فكل شيء هو على الجانب الآخر من الحواس والتجربة. لقد برهن عالم البدوي فجأة أنه كان ناقصًا، عابرًا، وشبه لحظي. الوصف «مرآتي» (كالسجنجل) أكثر مما ينبغي - لنقتبس من امرئ القيس - حتى للبدء بتقديم «تضليل» للعالم الآخر، والله غير قابل للوصف في المطلق[1]. إن شكل القصيدة الذي كان البدوي يصقله بلا كلل ويفتخر به من ناحية أولى، يبدو غير كافٍ لأن القصيدة غير متسقة دلاليًّا ومن الناحية الأخرى،

(١) القرآن يقول إن الله له ٩٩ اسمًا. هذه العبارة تستحق تفسيرًا مستقلًا. ينبغي فقط القول إن هذا يشير فعلًا إلى نفس عدد صفاته (والله ليس سوى اسمه الشخصي) التي «تصفه» دومًا بلغة الصفات المجردة، وليس الجسدية/المادية. حتى الرقم تسعة وتسعون هو، كما أعتقد، رمزي: إنه يوحي بعدم إمكانية وصف الله التطبيقية والمطلقة.

تبدو كل الوسائل اللغوية والبيانية للقصيدة أنها قد بطلت (الوصف السائدة في المقام الأول) وغير كفؤة أمام التصورات الجديدة لله والعالم. في الوقت نفسه، لم تكن ثمة وسائل أخرى (ولا نحن نملكها اليوم) لأجل تصور وتصوير الله والعالم الجديد سوى اللغة، التي كان يعتقد آنذاك أنها بلغت، في التراث، الحد الأقصى لإمكانيتها التعبيرية. كان على اللغة أن تتجاوز نفسها؛ كان عليها أن تقوم بخطوة هائلة تكون بمستوى المهمة، أو تكون مسايرة للثورة غير المسبوقة في تصورات العالم والتفكير ولكي تكون على مستوى الآية الرابعة من السورة ٥٥ التي تصوغ علاقة غير قابلة للانقطاع للقرآن والإنسان مع نعمة البيان الإلهية.

بذلك، بدون مبالغة، دخل المجاز هذا العالم، نزل إلى العالم لكي يسوده وينقذه. إنه أسمى صفة للبيان (التعبير البليغ، المشار إليه في الآية ٤ السورة ٥٥) واللغة. أي إن كل ما قلته حول عدم قابلية الله للوصف وحول لا شفافية العالم الآخر يوحي بأن الله والعالم الآخر، في تعاليهما (ولا حضورهما)، لا يمكن بلوغهما إلا من خلال المجاز: المجاز وحده مكافئ لإعجازية وخارقية كل العوالم. ووحده المجاز يمكنه بذاته أن يحقق المعجزات في هذا العالم عندما يكون شيء ما لابد من تصوره أو تقديمه أو بلوغه بطريقة ما في بعده – كما هو الحال هنا – فإن ذلك لا يمكن فعله إلا من خلال المجاز. إن وظيفته هي معرفية بشكل جوهري. من المتعارف عليه، أن «المعرفة» التي يقدمها لنا المجاز حول شيء ما تختلف عن المعرفة المقدمة من قبل التشبيه، أو صورة أخرى من صور الوصف، لكنها المعرفة الممكنة الوحيدة التي يكون فيها الاستعراف العقلاني، الإيجابي عديم الحيلة: هذه المعرفة تكون لها خطوط عامة مبهمة؛ خلافًا لحواف العالم التجريبي، فإن هذه المعرفة تُجعل ذاتية إلى درجة ما، وتكون، بحد ذاتها، مائعة وإيجازية إلى حد معين – أي، معتمدة نسبيًّا على تصور فردي للمعنى، لكنها تبقى مع ذلك استعرافًا لا يمكن بلوغه إلى من خلال المجاز. من الناحية الأخرى، يتكلم المجاز القرآني عن فنائية (هذا) العالم فقط ليؤكد، بخطوط عامة مجازية، الاكتمال الدائم للعالم الآخر. لأنه، بالكلام عن المعجزات التي ينجزها المجاز القرآني في العالم، ينبغي أن يوضع في الذهن أنه لا يمثل فقط وسيلة أسلوبية/ بيانية، حتى

رغم أنني سأتكلم غالبًا عنه بوصفه كناية trope. أي، إن المجاز في هذه الحالة يتجاوز تأثيراته في حقل البيان – إنه ينتمي إلى حقلي الدين والفلسفة؛ إنه شكل من العلاقة الخاصة بين الإنسان والعالم. خلافًا للكنايات الأخرى، فإن المجاز وحده يمكنه أن يعبر عن الأفكار المعقدة جدًّا، المتفرعة إلى ما لا نهاية، بدون حتى أن يماثل النوع من التراكم الذي رأيناه مع التشبيه. لقد كان نيتشه على حق بالقول إن الدافع نحو تشكيل المجاز هو دافع أساسي للإنسان. بوضع كل ذلك في الذهن، يتضح لماذا يشتغل النص (ق) من خلال لغته وأسلوبه بمثل هذه الثقة الكبيرة بالنفس.

ينزل القرآن إلى العالم بوصفه مجازًا: فهو ليس فقط عملًا يزخر نصه بالمجازات بل إن الشكل والطريقة اللذين نُقل بهما إلى الإنسان، يمكن اعتبارهما مجازًا[1] في جوانب كثيرة. أي، بحسب الإسلام، إن القرآن، كما يعرفه البشر، هو نسخة مطابقة للأصل، محددة، استثنائية، ربما حتى نقل عن **اللوح المحفوظ** لدى الله. بعد ذلك، فقد تم تعديله وفقًا للغة والعقل البشريين عن الأصل الذي يوحي اللوح بعدم قابليته للتغيير – لذلك، عن طريق شيء ما يكون، كعلامة دلالية، في التجربة الإنسانية شفافًا ودائمًا في الوقت نفسه – مثلما يوحي به الحفظ الأمين في العالم الأخر وفي العِوَل الإلهي. هذا في الواقع يعنى بمجاز معقد. فمن الناحية الأولى، إن نسخة النص التي نعرفها هي مجاز يمكّن الإنسان من فهم الموثوقية الإلهية للنص (ق). بما أن أحد الشروط لأجل تحقيق الكناية هو السياق (بالعربية: القرينة)، الذي يمنع التفسير الحرفي للمعنى المجازي، فإنه لا يمكن تفسيره حرفيًّا في هذه الحالة بأن شخصًا ما رأى نصًّا (ق) ما في العالم الآخر، ونسخه ونقله إلى الناس في (الاتجاه) الشاقولي. لذلك فإن نسخة من النص (ق) من اللوح المحفوظ هي كناية عن موثوقيته ولا تغيره ومنشئه الإلهي. في الوقت نفسه، فإن جانبًا آخر من المجاز ينبغي أن يوضع في الذهن في هذه الحالة. إذ يحذف أحد مكونيه لكي يقوي بالشكل الأمثل التوترات بينهما. أما المكون الآخر فيكشف عن الصفة المشتركة إلى درجة أكبر، ما يعني أن القرآن هو،

(١) بالطبع، إن قسمًا كبيرًا من النص ليس مجازيًّا – خصوصًا القسم الذي يحكم العلاقات بين الناس، الجانب القانوني للجماعة، الخ.

فعلًا، تعبير معدَّل خصيصًا عن الأصلي غير القابل للاستيعاب في أصالته المطلقة. قد يكون مثل ترجمة (للنص) الأصلي الذي تلقاه الجنس البشري باللغة العربية. هذا الفهم يوحي به اللوح المحفوظ بقوة.

من الناحية الأخرى، بسبب قدراته الفريدة فإن مجاز اللوح يمكِّن اللوح من أن يُفسّر بوصفه شيئًا بارزًا وجليًّا بالنظر إلى أهميته، أو بالنظر إلى أهمية ما هو مكتوب على اللوح؛ اللوح يعني الثبات؛ لا يمكن أن يقاربه ويكتب عليه سوى واحد يمثل مرجعية (المرجعية المطلقة، في هذه الحالة)، يمتلك معرفة تضاهي حق الوصول إلى اللوح، الخ. لذلك، فإن اللوح هو كناية عن عدد من القيم من أسمى مرتبة، بحيث إن نص القرآن، كقيمة استثنائية، هو «منسوخ» عن هذا اللوح. من السذاجة أن نظن أنه في مكان ما، مكان وزمان مجهولين، يوجد حرفيًّا لوح كتب عليه النص (ق)، لأن اللوح والنص ينتميان إلى عالمنا وتجربتنا، بحيث إن معناهما ومغزاهما يحولان إلى شيء ما يشبههما في القيم وحدها، وليس حرفيًّا بأي شكل من الأشكال وبالطريقة المعبر عنها بالتشبيه، الذي يقع بالأحرى على الطبقة «السطحية» من التماثل، بدون تفاعل شديد بين طرفي التشبيه.

من هنا، فإن أصل النص تحديدًا يُعرف مجازيًّا، نظرًا إلى أنه لا توجد طريقة أخرى لتقديم مصدره إلى الإنسان في أصالته التامة. ثمة أناس كثيرون يفهمون العبارة حول نشوء النص (ق) من اللوح حرفيًّا، لكن هذا الفهم لا حاجة لمناقشته هنا لأنه يعود إلى ذهن غير مهيأ لأجل الإنجازات الإبستمولوجية التي تقدمها المقاربة المجازية. بالمصطلحات العقائدية، الدينية، فإن هذا الفهم فعَّال، نظرًا إلى أنه لا يسائل المعتقد ذاته بل يتم ارتجاله فعليًّا في ضوء فهم تعقيد العالم والعلاقات المهيبة التي يخلقها المجاز. إن قدوم المجاز قد وضع حدًّا على نحو لا يمكن إعكاسه لشكل واقعية العالم المعروف للبدوي القديم والمعبر عنه في شعره. وراء الواقع «انكشف» «عالم جديد» ذو أهمية كبيرة، الذي، من خلال التوسط المجازي، يتم فهمه أكثر أو أقل في خطوط كفافية، أو «ببروز» لا يكون ثابتًا كما هذا الواقع، لأن العالم، كونه موسوطًا عن طريق المجاز، يكون في سيرورية لا تتوقف. بسبب ذلك، بالطبع، فإن

هذا الواقع أيضًا يتلقى معنى مختلفًا كليًّا، نظرًا إلى أنه يفهم دومًا بالنسبة إلى «واقع» العالم الآخر: لا يعود بالإمكان فصلهما ولا يمكن تفسيرهما بشكل منفصل كليًّا. الأهم من ذلك، إن هذا الواقع يتأثر تأثرًا قويًّا «بالواقع» المستقبلي الذي لا يمكن بلوغه إلا من خلال قدرات المجاز، مثلما أن هذا العالم يتم قبوله وقولبته من منظور المستقبل (منظور عالم المستقبل)، بحيث إن واقعية هذا العالم يتم تغييرها كميًّا بشكل فعلي وفقًا للواقعية البدوية الجاهلية. الانقلاب كامل وقوي. لكن، بالنظر إلى هذا التغيير الصانع لعهد جديد في وعي العالم الذي يحول النص إلى وعي لعوالم مترابطة بشكل لافكاك منه، فمن الصعب أن نصف كم هي مجيدة تلك الفرص المعطاة للمجاز بلغة استيعاب وتأمل هذه العوالم. إن معرفة العالم// العوالم وانتشار الإسلام قد اعتمدا على قدرات المجاز بالإضافة إلى إيمان رجل بأكمله - الدنيوي والآخروي - رجل كان قد حوّل حياته بالكامل انسجامًا مع واقع جديد جذريًّا. لذلك ليس صدفة أن النص (ق) يسمي هذا الإيمان إسلامًا: الإسلام يعني التسليم الكامل. اللغة ومجازها، الذي عرفته بأنه شيء أكثر من مجرد وسيلة بيانية، قد أوكلا لنفسيهما مهمة ضخمة: عهد إليهما بتأمل العالمين من أجل الإنسان لكي يدركهما من خلال اللغة والمجاز - أي، بشكل غير دقيق، كانا، في الوقت نفسه مشحونين بإشعال اللهب المتجدد في روح ونفس الإنسان، (اللهب) الذي يمنع العقم البارد للوجود، اللهب المسمى إيمانًا كما يتحدى العقلنة المطلقة. وحدهما الإنسان ولغته كانا قادرين على حمل مثل هذا العبء الكبير للنص (ق)[1]. هذا العمل المزدوج والمتزامن للغة ومجازها هو العنصر الرئيسي لتأثير القرآن الذي لا يمكن شرحه وقبوله إلا من خلال العقل وحده، بما أن المجاز نفسه لا يمكن عقلنته. صحيح أن القرآن، من ضمن حججه، غالبًا ما يحيل إلى العقل، مثلما أنه يعول بشكل كبير - إذ لا يفصل الإيمان عن الحياة الكلية - على أداة العقل والحجج المتاحة له؛ لكن القرآن أيضًا يلح على المخيلة التي تمثل فعلًا الجناحين القويين للمجاز القادرين على تحقيق مستويات من الزهو لا يقدر العقل على إحرازها.

---

(١) يعبر القرآن عن الوزن الهائل للنص (ق) والمسؤولية عن حمل المجاز الرائع فيه: ﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعًا متصدعًا من خشية الله......﴾ (سورة الحشر، الآية ٢١).

من هنا، فإن القرآن هو معجزة حقيقية في اللغة. الأكثر من ذلك، حتى بعد هذه الأربعة عشر قرنًا ونصف من نزول القرآن، لا يبدو أن اللغة قد أصبحت مدركة تمامًا لكل الإمكانات التي أدخلها إليها النص (ق) المنسوخ عن اللوح. بشكل مماثل، إن البيان اللغوي لم يشرح بشكل تام بعد كل الإمكانات البيانية للنص ومداها الإبستمولوجي، نظرًا لأن النص (ق) ليس سوى «صدى أجوف»، معدل ليلائم الإنسان، (صدى) للنص الأصلي الغني بشكل لا يمكن تصوره (الموجود) على اللوح. إذا (قرئت شفافية) اللوح كعلامة سيميائية، فإنها تكون من نوع مختلف تمامًا عن شفافية لوح البدوي: الأول هو، من الناحية المجازية، شفاف قدر «الممكن» و«ضروري» لله: «اللغة» التي يكتب بها والتي لا يمكن استيعابها إلا من خلال معرفة المجاز لا يمكن فهمها كما تُفهم لغة الكمال، لغة اللانهائية المثالية، لغة الاتصال الإلهي مع كل العوالم. لذلك، لدينا مجاز رائع هنا: اللغة (على اللوح) هي بالفعل مجاز في هذه الحالة: اللوح (الذي يكتب عليه باللغة) هو أيضًا مجاز؛ «الكتابة على» هي مجاز - وكلها مجتمعة تصنع حقلًا دلاليًّا كبيرًا إلى أقصى درجة من المجاز.

النص (ق) مكشوفًا في اللغة والبيان

بوضع ذلك في الذهن، لا عجب أن النص (ق)، منذ أن هبط (استعمل أيضًا هذا المجاز من أجل الترتيب الشاقولي للكون والخضوع بداخله)، قد تم سبره وتفسيره بكثافة غير منقوصة. هذا ينبغي ألا يُقرأ كموقف ناجم عن تقوى دينية وعن تحيز، كما يمكن أن يقول البعض؛ بالأحرى، إنه يُسبر ويكشف النقاب عنه دومًا من جديد، يكشف النقاب عنه للسانيات كحقل علمي، بالإضافة إلى كشفه للبيان: إذ إن أيًّا منهما ليس حقلًا لاهوتيًّا لكي يوصف بأنه متحيز، بوصفه يمتلك مقاربة استنتاجية، الخ. يكمن السبب لأجل مراكمة الإمكانية اللغوية والبيانية في حقيقة أن اللغة والبيان يكونان موكلين بالمهمة الهامة بشكل هائل، مهمة تأمل العالمين، مهمة التعبير عما لا يمكن التعبيرعنه بشكل تام عن طريق أي شيء آخر.

– إن الانكشاف اللغوي والبياني للنص (ق) مرتبط ارتباطًا وثيقًا بانكشاف مضمونه الجليل. ليس الجانب اللغوي الخالص للقرآن مكتفيًا بذاته نظرًا إلى أن هذا الجانب يحيل، بالضرورة، دائمًا إلى الجانب البياني بوصفه تتمه وشرحًا ذا معنى. فاللسانيات والبيان هنا متبادلا الشرطية بشكل ملحوظ، يكملان أحدهما الآخر، ويفسران أحدهما الآخر. هذا تسببه، مرة أخرى، الوظيفة الشعرية الواضحة والعالية إلى أقصى درجة للغة في النص (ق). مع ذلك، إن كونها حبلى بالمعنى يسبب عدم استقرار نسبيًّا «للقى» اللغوية والبيانية وانفتاحًا على إعادة التفسيرات، ويسبب مؤقتيتها. أي، بما أن النص (ق) يضع المضمون/ المعنى في المقدمة، معتبرًا الشكل فقط تمظهرًا ضروريًّا وإن يكن هامًّا للفيض الحسي للفكرة؛ «فالأطر» اللغوية والبيانية تبقى تنتشر من خلال إعادة التفسير لكي تحمل المعنى المخزون بداخلها، إنها شبه «مرنة». بعبارة أخرى إن اللغة والأسلوب هما، كما قلت، مكلفان بمهمة التأمل، بنقل إعادة معرفة الوفرة المفرطة المتجاوزة، ولذلك يجب أن تستعمل وسائل خاصة لتصوير ما يمكن تصويره بصعوبة – هذه لغة مجازية يكون فيها المجاز متمتعًا بالامتياز بشكل مطلق. إن المجازات في مثل هذه النصوص الضخمة الكبيرة، الهامة ليست تعريفية أبدًا. إذ يمكن أن «تتلاشى» (ساق الطاولة معروفة على نطاق واسع بهذا الخصوص)، لكن يمكن إحياؤها أيضًا، وتقمصها فقط لتشع مرة أخرى بمعنى جديد. في نصوص كالنص القرآني، تُعزى إمكانية هائلة إلى الإيجاز القائم للنص (ق)، الذي يتضافر معه المجاز بشكل متألق، أخذًا في الاعتبار الأهمية، كما قلت، لأجل المجاز في تفادي الحواف الحادة والتعبير عن السيرورية. في تحليل لاحق يعني، انسجامًا مع اكتشافنا لإمكانيات النص (ق) – التي هي هائلة، بما أن النص (ق) يلح عليها في المقام الأول – أن نحول تفسيراتنا للغة المجازية، ننسبها، نطورها أكثر، الخ. هذا هو السبب الرئيسي للتفسيرات الناقصة والنسبنات العلمية. مع ذلك، يترافق هذا دومًا بالطبعة الجمالية للنص (ق). من المهم أيضًا أن نضع في الذهن حقيقة سأعود إليها غالبًا: النص (ق) لا يعرّف نفسه بوصفه فنًّا بل يبعد نفسه دائمًا بشكل هادف واضح عن الفن. إن الهدف النهائي للنص (ق) ليس دمج المضمون والشكل كما هو الحال في الفن؛ إن هدفه،

بالأحرى، هو وراء ذلك - في تقديم الحجج. هذه الحقيقة يجب وضعها في الذهن لأن النص (ق)، لا ينقل الواقع لكي يتتوج في الجمالي بل إنه، من خلال ووراء الجمالي، يقدم الواقع بالذات. هذا يؤدي إلى تبعات بعيدة المدى.

- ثمة أمثلة كثيرة على انفتاح المجاز في النص، بالإضافة إلى الأمثلة على منجزاته المعرفية، الذي هو أحد مصادر الانفتاح الدائم للنص (ق) على إعادة التفسير. بهذه في ضوء ذلك فإن الآية الأولى في القرآن يمكن أن تفيد كمثال: ﴿**الحمد لله، رب العالمين**﴾. فالاسم العالمين يجري تقديمه كمجاز، لكن يمكن قراءته أيضًا كاسم بدون حمولة مجازية. أي، في الوقت التي أنزلت فيه هذه الآية (في القرن السابع الميلادي) كان البدوي، الذي لم يكن يعرف سوى الأفق المحدود والرتيب، قد وجد العبارة حول رب العالمين جديرة بالملاحظة حقًّا ومؤثرة ومتعددة المعاني، الخ. إن كلمة العالمين في هذه الآية لم يكن من الممكن فهمها بالطرق نفسها التي تفهم بها اليوم؛ من منظور البدوي كان من الممكن أن تمثل عوالم الواقع وراء الواقع الذي كان متآلفًا معه، كان من الممكن أن تعني ضمنًا هذا العالم في مسافات غير مفتوحة؛ الشكلين الإيجابي والسلبي من العالم الآخر؛ كان من الممكن أن ترمز إلى العالمين المنفصلين للبشر والجن والملائكة، الخ. ليس من السهل سبر ما هي المعاني التي كان من الممكن أن يمتلكها بالنسبة للبدوي، رغم نصوص التفسيرات الشهيرة. مع ذلك، يتوصل الإنسان الحديث، إلى تفسيرات مختلفة لكلمة العالمين. على سبيل المثال، يمكن أن تدل هذه الكلمة (المفسرون الحديثون يحبون مثل هذه التفسيرات) على عالمي البشر والحيوانات، لكل واحد منهما بدوره عالمه المنفصل الخاص به، يمكن أن تدل على أمل الإنسان الحديث في أن توجد عوالم عديدة في الكون. بأي حال، إن كلمة عالمين تقوم بوظيفة مجاز ذي مجالات إبستمولوجية مختلفة - اعتمادًا على مستوى التعليم والدرجة العلمية لمتلقيه. أخيرًا، يمكنه حالًا أن يكف عن كونه مجازًا ويبرهن على أنه حقيقة علمية: بافتراض أن العلم سوف يكتشف وجود حضارات أخرى في الكون، فإن الاسم عالمين سوف يختزل إلى اسم «نظامي»، بدون أية معاني ضمنية.

– ليكن ما يكون، ربما من الصعب حتى أن نتخيل أي وحي كانت تمثله العبارة الإلهية حول العالمين بالنسبة لبدوي القرن السابع – هذا الإنسان الفخور بالقديم الذي حكم عالمه بشكل مستبد للغاية، العالم الواحد الوحيد، الشفاف والمطواع ؛ العالم المشمول بوصفه في تراتب تام مع فن المقارنة العظيم لديه. في مثال آخر سأقدمه هنا، يكون المعنى الضمني، أو المعنى المجازي، محذوفًا قبلئذٍ بسبب التقدم العلمي. في الآيات الخمس الأولى من السورة ٩٦ (العلق) – هذه هي الآيات الأولى المنزلة بالترتيب الكرونولوجي – ثمة اسم هام يحمل كل أصناف التفسيرات تبعًا للمهارة التفسيرية للمفسر. إذ تبدأ هذه السورة بقولها: ﴿**اقرأ باسم ربك الذي خلق/ خلق الإنسان من علق**﴾. فالاسم (علق) (خطاف صغير) تُرجم كما فهمه المفسر، منتظرًا قي أصالته الفهم الكافي والترجمة. «علق» هي من بين كلمات النص (ق) التي أثارت اهتمامًا كبيرًا على الدوام: كان يعتقد غالبًا أنها تنتمي إلى دائرة العلم (علم الأحياء والطب)، لكن لم يكن يعرف ما التي كانت تمثله في العلم[1]. إن معناها الجذري الاشتقاقي الأساسي هو علَّق/ شنق، علّق (بخطاف). أثناء القرون المنصرمة، قبل أن يكشف العلم كل أطوار حمل وولادة الإنسان، كان من الممكن أن تأخذ كلمة علق عددًا من المعاني الضمنية. كان من الممكن حتى أن تكون كناية عن طور غامض نوعًا ما من تكوين الإنسان. مع ذلك عندما نراقب طور التلقيح/ التخصيب (الاصطناعي) على التلفزيون اليوم، بسبب تقدم العلم والتكنولوجيا، يمكننا أن نرى أن الحيوان المنوي في أبكر أطواره، يكون بالفعل معلقًا إلى البويضة، وأن البويضة الملقحة تكون معلقة على جدار الرحم؛ لدى محاولة لتحريك هذا الخطاف الصغير باستعمال الأدوات الطبية، فإنه يتشبث بإحكام، وإنه لا يتزحزح. هذا يستتبع أن العلق/ الخطاف، بسبب العلم، قد فقد دلالاته الأصلية، إذ يكف عن أن يكون مجازًا ويصبح مصطلحًا طبيًّا وحقيقة بيولوجية. ثمة شيء غير عادي قد حدث؛ مع مرور الزمن تحول المجاز إلى معجزة؛ مجاز انتقل إلى الوضوح، إلى إمكانية التحقق الدقيق، والمسلمون الآن يستعملونه ليبرهنوا على المنشأ الإلهي للقرآن، لأنه يقال إن النبي محمد الذي ينسب إليه غير

---

(١) كلمة (علق) ترجمت بمعنى جنين (مضغة)، في أغلب الأحيان خثرة دم، دم متجلط، الخ...

المسلمين تأليف القرآن، لم يكن بمقدوره بأي شكل من الأشكال أن يعرف هذه الظاهرة البيولوجية لتكوين الإنسان. انسجامًا مع هذا التحول للمجاز إلى حقيقة علمية، الذي توجد أمثلة كثيرة عليه في القرآن، يجادل المسلمون بأن بعض «المناطق» الدلالية الأخرى من المجاز، كالبعث والعالم الآخر (الآخرة)، ستصبح ذات مرة حقائق، مع أنها الآن لا يمكن أن تفهم إلا من خلال قوس المجاز. بأي حال، فإن قسمًا كبيرًا من النص (ق) هو مجازي. بعض الفصول الكاملة هي مجازات؛ مجازات معقدة إلى أقصى حد يتم تطويرها في بعض الأمكنة، مثل الجنة وجهنم، مع عدد من المجازات الأصغر، أو، على سبيل المثال، الميزان (القسطاس) لأجل «وزن» الأعمال الصالحة والطالحة، الخ. من المتفق عليه، ينبغي القول بصراحة، أن كثيرًا من الناس، المؤمنين منهم على وجه الخصوص، لا يعتبرون لغة المجاز الوافرة هذه مجازية على الإطلاق، كونهم يخشون بلا مبرر أن الجزم حول قسم معتبر من كون النص (ق) مجازيًّا هو مزيف يحرف بطريقة ما معنى النص (ق) ومستقبله الآخروي (القيامي)، وأنه يحاول أن يحرمهم من كل شيء يعتقدون أنه ينتظرهم. بالنسبة لهولاء الناس فإن المجاز هو خادع جدًّا ولا يعول عليه ومائع ومبهم، وهذا هو السبب في أنهم يفضلون أن يأخذوا مثل هذه التمثيلات الحاذقة للعالم الآخر بشكل حرفي: بالنسبة إليهم، إنها مقنعة، واقعية وهو الأهم، تماثل خبرتهم بهذا العالم. لا يزال بمقدوري أن أتذكر كيف أن بعض اللاهوتيين قد ردوا بعنف على مقالتي حول مجاز الجنة[١] القرآني. إذ يجدون أن تفسير الجنة بوصفها مجازًا هو تجديفي. بالطبع، من وجهة نظر دينية، يجب أن أكرر ذلك، ليس من المهم بشكل حاسم ما إذا كان شخص ما يأخذ هذه المجازات كما هي أو يختزلها إلى أوصاف، أي، ليس مهمًّا ما إذا كان شخص ما يؤمن بمعناها الحرفي، لأن الهدف الأساسي لأسر اهتمامهم هو أن يكون له أثر إيجابي على الإيمان، لكن هؤلاء الناس ينبغي أن يشغلوا أنفسهم بما إذا كان شخص ما آخر يأخذ أجزاء من النص (ق) بوصفها مجازات.

---

(١) (المجاز القرآني للجنة):
«Kur›anska metfora Dzenneti» 2000 Takvim, Rijaset Islam Zajednice u Bosni I Hercegovini 1999. PP. 11-20.

- إن اختزال هذه المجازات إلى معانٍ حرفية إنما يعيدها إلى حالة الوصف البدوي الجاهلي التي نوقشت بخصوص التشبيه؛ هذه المقاربة تفقر بشكل كبير القيم الأدبية للنص (ق) بالإضافة إلى المجاميع الهائلة من الخير (أو الشر) التي تصورها من خلال لغة المجاز. علاوة على ذلك، فإن الاختزال قيد البحث يعيد النص (ق) بشكل لا يمكن تبريره إلى حالة الوصف الجاهلي، أو إلى طور التراث المحقق في الشعرية المتألقة للوصف والمسافة التي تلخصها المعلقات. بالقبول بهذا الاختزال، فإن قيم النص (ق) يجري تخفيضها إلى صفاتها الإيقاعية (النغمية) وحدها، ما يجرده من مجازاته الغنية، ويتركه حتى تحت مستوى تلك الصور من الوصف الموجودة في المعلقات. لقد رأينا أن صور الوصف، وخصوصًا التشبيه، غنية وتراكمية جدًّا في المعلقات بما أن أحد مكونات المجاز لا يكون حاضرًا/ مرئيًّا من الناحية الشكلية أبدًا، عندئذٍ فإن الفهم الحرفي للمجاز لا يمتلك حتى الصفة الموجودة في التشبيه، بل يترجم المجاز إلى أفقر نمط من الوصف، أو نمط التمثيل المجرد من المنظرية. في تلك الحالة، يكون التشبيه عند مستوى بياني أرقى بكثير. من بين عدد من الأمثلة، سأعرض تمثيلين نمطيين للمرأة - واحد من معلقة طرفة والآخر من القرآن.

هذه هي الكيفية التي يتكلم بها القرآن عن نساء الآخرة:

فيهن (الجنات) خَيْرات حسان/ حور مقصورات في الخيام[1]

أو: فجعلناهن أبكارًا/ عُرُبًا أترابًا[2]

ثم: وكواعب أترابًا[3]

وهذه هي الكيفية التي يصف بها طرفة محبوبته:

وفـي الحـيِّ أحـوى ينـفُضُ المـردَ شـادنٌ
مُـظـاهـرُ سِـمـطَـي لـؤلـؤٍ وزَبَــرجـدِ

(١) القرآن، سورة الرحمن، الآيات ٧٠-٧٢.
(٢) القرآن، سورة الواقعة، الأيات ٣٦-٣٧.
(٣) القرآن، سورة النبأ، الآية ٣٣.

خَـــذولٌ تُـــراعـــي رَبْـــرَبًـــا بـخَـمـيلـــــةٍ
تـــنـــاولُ أطــــرافَ الــبَــريــرِ وتَــرتَـــدي
وتَـبـسِـمُ عـن أَلْــمَـى كـأنَّ مُـنـــوِّرًا
تـخـلَّـلَ حُــرَّ الـرمـلِ دِعـصٌ لـه نَـدي
سـقَـتـهُ إيـاةُ الـشـمـس إلا لـثـاتِـــهِ
أُسِــفَّ ولَـمْ تَـكْـدِمْ عـلـيـه بـإثْــمِـدِ
ووجـهٌ كـأنَّ الـشـمـسَ ألـقـت رداءهـا
عـلـيـه نَـقـيُّ الـلـونِ لـم يـتَـخـدَّدِ[١]

إذا أخذت المجازات القرآنية بمعناها الحرفي، عندئذٍ تكون أوصاف طرفة متفوقة نسبيًا على هذين الاثنين. إن وصفه الغني يعزى إلى عدد من التشبيهات المبنية بواسطة الموضوعات أو الظاهرات ذات القيمة الأسمى وتخضع للمقارنة لكي تسلط الضوء على فتنة الطرف الأول من التشبيه. إن الوصف بحد ذاته شائع في الشعر العربي القديم؛ فالمرأة كموضوعة (ثيمة) هي أيضًا «موضوع» نمطي للوصف، لكن الشاعر يجعل ذلك كله خاصًا بمقارنة المرأة بأثمن تفاصيل عالمه برمته، الغزال الصغير (الشادن). عقود اللؤلؤ والزبرجد، غزالة في أيكة كثيفة (خميلة)؛ عنق مكسو بأوراق الشجر؛ ابتسامة مثل زهرة تتفتح في كثيب رملي؛ أسنان تشع بياضًا في الشمس، مع لثتين داكنتين مقابلها؛ وجه ساطع كالشمس نفسها، يخلو من التجاعيد فوقه، الخ.

لذلك، لو جمع الشاعر في أبيات قليلة كل جمال عالمه، كل روعته، بحيث إنه، بسبب جمال العالم الداخل في التشبيه، تصبح محبوبة الشاعر زينة العالم نفسه. إنها توصف بشكل مفرط وموسع جدًا.

يتم تصوير المرأة في المقطع المأخوذ من النص القرآني بشكل محتشم جدًا بالمقارنة مع «لوحة» طرفة. إن حسناء الجنة (الحوريات كما يسميهن القرآن) في الواقع لا توصف وصفًا بل يدل عليها فقط؛ يتم إظهار حضورها، وليس بهاؤها

(١) معلقة طرفة بن العبد، الأبيات ٦-١٠.

الجسدي. باستثناء جذر هذا الاسم (في الواقع إنه من الناحية المورفولوجية صفة/ نعت: امرأة حوراء/ حورية العينين) لا توجد تفاصيل بخصوص وصف المرأة في القرآن كتلك التي في وصف الشاعر: توجد فقط تمثيلات محتشمة خارج صفتها الجسدية، على سبيل المثال، أساور المعصمين، وأساور اليدين، والخلاخل، أثواب الحرير، الخ.

هذا يفتح السؤال عما إذا كان القرآن مقيدًا إلى هذه الدرجة في الوصف بالمقارنة مع الشعر. الشيء نفسه مع وصف المشاهد الأخرى والسمات المجزية للعالم الآخر (الآخرة): جنائن ذات أشجار وافرة وينابيع تتدفق من خلالها، وسائد خضراء ناعمة وسجاجيد جميلة، الخ[١]. (متكئين على رفرفٍ خضر). بوضع ذلك في الذهن، ليس واضحًا السبب في أن القرآن يعتبر بشكل عام متفوقًا بشكل كبير من حيث الأسلوب، بالإضافة إلى كيف أن بعض الناس - الذين يأخذون كل شيء في القرآن بمعناه الحرفي - يمكنهم أن يشرحوا «حقيقة» أن المرأة، بوصفها إحدى أعظم المكافآت في العالم الآخر، تُصور بشكل محتشم للغاية، بدون أوصاف متدرجة ومتراكمة. بالحكم عن طريق هذه الأوصاف، فإن التصوير القرآني للمرأة هو أفقر بكثير من تمثيل الشاعر. أخيرًا، وعلى نحو ينطوي على مفارقة، ما هو السبب في أنه، رغم التصوير المحتشم، ستصبح الحورية كناية عن المرأة الفائقة الجمال في هذا العالم: فالمرأة ذات الصفات الاستثنائية يقال غالبًا إنها حورية حقيقية. - إن تحليل المقتطفين المستشهد بهما (واحد من القرآن والآخر من الشعر القديم)، بالإضافة إلى القضايا التي يثيرها التحليل، ليس اعتباطيًّا ولا استطراديًّا. لقد أعطيت مثالين فقط، هما نموذجين، لكي أوحي بجوهر التراث الجاهلي والشعرية القرآنية، واستعمال مختلف للوسائل البيانية والطرق الشعرية بالإضافة إلى موقفهما المختلف إزاء العالم (ين) وقيمهما. لذلك فإنني، في المناقشة التالية، سأقارن المسلّمات الأساسية لهاتين الشعريتين، التي ليست قضايا تتعلق حصرًا بالنظرية الأدبية بل هي قضايا يمكن أن تكون كاشفة تمامًا حول تصوراتهما للعالم وموقع الإنسان فيه. سيكون علي بالضرورة أن أحيل إلى أشياء محددة قلتها قبل الآن حول التشبيه في الشعر العربي القديم.

---

(١) القرآن، سورة الرحمن الآية ٧٦.

من بين عدد من هذه المسلّمات هناك موقف الشاعر تجاه الواقع ومسافته عنه. إن الخبراء في الأدب العربي يواجهون هنا بمشكلة «مادية» الشعر القديم التي يمكن أن يمثلها وصف امرئ القيس أو طرفة بن العبد للمرأة. لذلك فإن الموقفين الشعريين للشاعر الجاهلي والنص القرآني يجب تقديمها من هذا المنظور أيضًا.

واقعية التشبيه وتحول المجاز: جميلة الشاعر والحوريات في الجنة

يتميز الشعر الجاهلي بالواقعية. فالشاعر منفتح باتجاه العالم الذي يدركه في تمظهره الخارجي، بعدد وفير من الصفات الواقعية. إن أفضل وسيلة بيانية للتعبير عن هذا الارتباط بالعالم ولنقل هذا العالم إلى القصيدة هي صورة التشبيه. لقد رأينا قبل الآن أن التشبيه طغى على الشعر القديم الذي وصفه كثير من الباحثين بشكل سلبي بأنه «مادي» materialistic. يمكن إيجاد شهادة جديرة بالملاحظة على هذه الواقعية، بوصفها عنصرًا شعريًّا طاغيًا متجذرًا بعمق، في الاقتباس من قصيدة طرفة، وهو اقتباس يمكن استبداله بسهولة باقتباسات أخرى كثيرة مماثلة شعريًّا. إن محبوبة الشاعر تتألق ببساطة، إلى درجة أن المرء لا يمكنه النظر بعيدًا لأن التشديد هو على تألقها بالفعل: يؤمن الوصف فقط بما هو مرئي منها، تمامًا مثلما أنه يؤمن بطرفي التشبيه بوصفهما «أفضل الصور الذهنية لعالم» الشاعر وبوصفهما هكذا، يعليان من جمالها المؤثر. في مرحلة من مراحل القراءة، قد تبدو القصيدة أنها تشير إلى إمكانية الابتعاد عن عالم الواقع. لأن، المرأة توصف من خلال عدد وفير من التشبيهات التي يكون طرفاها، من حيث قيمتيهما، في بعض الأحيان فوق الصفات الجسدية للمرأة (كأشعة الشمس، على سبيل المثال)، بحيث إنه، بسبب تراكم المقارنات المتنوعة نسبيًّا، يبرز نوع من «التوتر الوصفي» الذي يعطي القارئ في لحظة معينة، انطباعًا بأنه سيرفعه خارج العالم الجسدي، خارج الواقع وأن الوصف المتسامي للمرأة سوف يتفوق على صفاتها الجسدية. ربما لا يحدث هذا أبدًا، إذ يبقى ذا قيمة من الناحية الأسلوبية أن نبقي حتى مجرد التوتر الذي يخلقه الشاعر لأجل القارئ من خلال التشبيهات البارعة والغنية. فالتشبيه لا ينجح أبدًا في التحليق فوق الجسدي/ الفيزيائي لأن طرفيه كليهما من العالم الفيزيائي، الواقعي، ولأن هذين

الطرفين واضحان تمامًا، بدون بديل قد يوحي بقوس مجازي. انظر إلى «مرتبة» الطرف الثاني من التشبيه في العالم الواقعي: غزال، عقود اللؤلؤ، أيكة كثيفة، ثمار، ياسمين، ضوء الشمس... كل هذه هي أدوات تنتمي إلى الواقع الأكثر وضوحًا، إلى بعد فيزيائي/ مادي من المرتبة العليا. لا شيء مجرد، ولا حتى دلالة عليه. بالطبع، بما أن لدينا تشبيهًا يعمل عمله هنا، فإن هذه «الأدوات الفيزيائية» يتم تمثيلها بوصفها الخواص الجسدية للمرأة، بحيث إنها نفسها – في عالم تكون فيه دومًا في حالة المقارنية – يجري تشييؤها reify ببساطة: بسبب طبيعة الوصف هذه، فليس لديها فرصة للتحليق خارج المظهر الجسدي في أي اتجاه مهما يكن – نحو التعميم؟ (جمال المرأة بوصفها المرأة) أو نحو كشف النقاب عن الصفة الروحية. إن امرأة طرفة ليست معممة؛ فهو لا يتغنى بنشيد حول المرأة، بل عن امرأة محددة تجعل خصوصية جدًّا من الناحية الجسدية. وهذا ينسجم كثيرًا جدًّا مع رؤية الشاعر للعالم: فهو يرى العالم في متواليات، في قطوع، في عدد كبير من التفاصيل، ويقيم في ما بينها فقط النوع من العلاقات التي يقيمها التشبيه: هذه العلاقات تكون خارجية، آلية. بدون تفاعل. بالنسبة للتشبيه هو نوع بعينه من الخداع: إنه لا يحقق التشبيه الفعلي، الحقيقي لكنه يقف دومًا على مسافة كما لو أن ذلك لا يمكن أبدًا أن يشكل قوس التفاعل الذي يمكن أن يشكله المجاز، إن طرفي التشبيه معزولان جوهريًّا أكثر بكثير من كونهما تفاعليين.

إن «صورة» المرأة التي تركها طرفة هي في الواقع نقش نافر، غني بالألوان ومزخرف من خلال التشبيه، لكنه محتوى في الفتنة الجسدية الخارجية: إنها تنتمي بالكامل إلى الواقع الصرف، بغض النظر عن جمالها (الجسدي): إنها تضاهي العالم الواقعي الذي توجد فيه بشكل سلبي.

يقدم وصف طرفة أيضًا شيئًا آخر مثيرًا وهامًّا لأجل شعرية القصيدة القديمة وسوف أقارنه لاحقًا «بوصف» المرأة في النص القرآني. أي، يقدم المقطع المستشهد به عددًا من الإشارات الإيروتيكية. إن البيت الثاني هو قبلئذٍ إيحاء بالإيروتيكي، مع المرأة التي ترتدي عقودًا مزدوجة من اللآلئ والزبرجد على عنقها العاري. فعنق (جيد) المرأة العاري إيروتيكي وهذه الإيروتيكية تزيدها الأطواق الموجودة عليه، التي

تكاد تظهر كرمز جِماعي coital أو إشارة. المرأة تكثف هذا التأشير بمط عنقها، مثل غزالة في أجمة تمط عنقها لتنال الثمار. في تفسير أخر، يوحي مط العنق بالنشاط الإيروتيكي. فالعنق العاري والطويل بشكل متعمد يمثل اسمًا إيروتيكيًّا erotonyme (ذا إيحاء جنسي) ممتازًا ومط العنق من أجل الثمرة يعمل في الاتجاه نفسه، لأن الثمرة التي يريد العنق الطويل أن ينالها يمكن، بالدرجة الأولى، أن تمثل مط العنق من أجل الصفة الإيروتيكية للجنس المقابل، كما الحاجة إلى الإشباع الإيروتيكي(١). إن الشفتين الغامقتي الحمرة هما اسم إيروتيكي لا يحتاج إلى شرح وباستثناء أنه يتم إغناؤه هنا بمتلازمات مقارنة متعددة: زهرة، حرارة، دفء، كثيب رملي، وكلها أسماء إيروتيكية مؤازرة، وخصوصًا الكثيب الرملي، وهو رمز إيروتيكي متكرر إلى درجة كبيرة في الشعر العربي القديم، بسبب كونه مدورًا بشكل مثالي وناعمًا في الوقت نفسه(٢). أخيرًا، يُشار إلى العمر الإيروتيكي الأعظم للمرأة في البيتين الأول والأخير من هذا المقتطف: فالمرأة مثل غزالة صغيرة، وجهها لا يكشف عن تكشيرة طفولية أو تجاعيد تنذر بالشيخوخة والذبول الإيروتيكي(٣). ويتم إدخال الضوء وتأثيراته عندئذٍ في التشبيه: السطوع، الدفء، الابتسامة، الشمس، الأسنان الشبيهة باللآلئ النموذجية للشباب(٤) – الخ. لذلك، فكل شيء في هذا الوصف يشهد على «القدرات الإيروتيكية»

---

(١) إن إضفاء الصفة الإيروتيكية على الجسم الأنثوي كان حاضرًا لدى العرب منذ أقدم عصورهم إلى هذا اليوم. كما أن النساء يضعن العقود الجميلة على أعناقهن العارية، فيرسلن إشارات إيروتيكية، كذلك من الشائع بالنسبة لهن أن يضعن الأساور حول معاصمهن وحتى الخلاخيل حول كعوبهن. هذا التسليك// الإيلاج لمعصم رقيق لم يكن يصور فعلًا إيروتيكيًا فحسب بل إن الخلاخيل حول الكعوب الأنثوية تخشخش وهن يمشين فكان ذلك ينضاف بقوة إلى التأثير والإشارة البصريتين المقصودتين.

(٢) غالبًا ما كان الشعراء القدماء يقارنون المنحنيات (الجسدية) الأنثوية بكثبان الرمل، وخصوصًا الجزء السفلي من الجسد الأنثوي الذي يمكن للفخذين «بالكاد أن تحملاه». وهذا مألوف من الشعر القديم. ففي وصف طرفة، يُجدد هذا المجاز بشكل ناجح بتشبيه معقد حيث الابتسامة على شفتين حمراوين غامقتين مثل زهرة تتفتح في كثيب دافئ.

(٣) كان الشعراء في معظم الأحيان يتغنون بالنساء اللواتي يكون السن الإيروتيكي المثالي لهن هو التحول من سن الفتاة إلى سن المرأة الناضجة. لهذا يقول امرؤ القيس:

تضيءُ الظلامَ بالعشاء كأنها ... منــــارةُ مُمْـسَى راهبٍ مُـــتبتلِ
إلى مثلِها يرنو الحليمُ صبابةً ... إذا ما اسبكَرَّت بين درعٍ ومجولِ

(معلقة امرئ القيس ٤٠-٤١)

(٤) يمكننا أن نتعلم من قصائد أخرى أن نساء ذاك العصر اعتدن أن يجعلن لثاتهن داكنة اللون في البيت التالي لطرفة:

سقتْهُ إيَاةُ الشمسِ إلا لثاتِهِ ... أُسِفَّ ولم تكدِمْ عليه بإثمد